# BIANCO E NERO

*RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI*

L'Herbier: *Televisione ovvero cinema per pianoforte* - B. Rondi: *La recitazione moderna (I)* - Bafile: *"Diritto morale" del produttore* - Quargnolo: *Cinema europeo durante la Resistenza.*

Note, recensione e rubriche di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, D'ALESSANDRO, DWORKIN, GAMBETTI, PAOLELLA, VALMARANA, VERDONE.*


CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

*EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA*

ANNO XXIII - NUMERO 3 MARZO 1962

# Sommario




SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

# Bianco e Nero

*Rassegna mensile di studi cinematografici*

Anno XXIII - n. 3

marzo 1962

*Direttore*

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

*Condirettore responsabile*

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

*Redazione*

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

*Direzione e Redazione*

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

*Amministrazione*

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

*Abbonamenti*

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

# "Nastri d'Argento" alla produzione italiana del 1961

Il 28 marzo ha avuto luogo al Cinema Barberini di Roma la tradizionale manifestazione per la consegna dei « Nastri d'Argento », il massimo premio annuale del cinema italiano risultante da un Referendum indetto fra tutti gli iscritti al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani. Alla cerimonia, cui hanno preso parte numerosi registi, attori e tecnici della nostra cinematografia, ha pure partecipato il Sottosegretario per lo Spettacolo ed il Turismo, on. Antoniozzi, che ha porto il saluto del Ministro Folchi e del Governo. Ha quindi preso la parola il dott. Gino Visentini, presidente del S.N.G.C.I., per illustrare il significato del Premio in questa particolare contingenza della cinematografia nazionale. Infine, lo stesso dott. Visentini, unitamente al dott. Pio Baldelli, presidente della giuria che ha valutato a parte la migliore produzione documentastica dell'anno, ha proceduto alla proclamazione dei vincitori dei « Nastri d'Argento » per il 1961.

I premi sono stati così assegnati: *regista del miglior film*: Michelangelo Antonioni per *La notte; miglior produttore*: Alfredo Bini per il complesso della sua produzione; *miglior soggetto originale*: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti e Pietro Germi per *Divorzio all'italiana* di P. Germi; *migliore sceneggiatura*: E. De Concini, A. Giannetti e P. Germi per *Divorzio all'italiana; migliore attrice protagonista*: non assegnato; *migliore attore protagonista*: Marcello Mastroianni per *Divorzio all'italiana; migliore attrice non protagonista*: Monica Vitti per

Michelangelo Antonioni, vincitore del « Nastro d'Argento » per la regia de *La notte*, colto dall'obbiettivo lo scorso anno al C.S.C. mentre parla agli allievi del suo film. Al suo fianco: il Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti.

*La notte; migliore attore non protagonista*: Salvo Randone per *L'assassino* di Elio Petri; *migliore musica*: Giorgio Gaslini per *La notte; migliore fotografia in bianco e nero*: Vittorio De Seta per *Banditi ad Orgosolo* di V. De Seta; *migliore fotografia a colori*: Sandro D'Eva per *Odissea nuda* di Franco Rossi; *migliore scenografia*: Flavio Mogherini per *La viaccia* di Mauro Bolognini; *migliore costumista*: Piero Tosi per *La viaccia; regista del miglior film straniero*: Stanley Kramer per *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti); *regista del miglior cortometraggio*: Mario Gallo per *Dichiarazione d'amore; miglior produttore di cortometraggi*: Enzo Nasso per *Inchiesta a Perdasdefogu* di Giuseppe Ferrara.

Alcuni *attestati di merito* per i cortometraggi sono stati, infine, attribuiti a: Lino Miccichè per *Nuddu pensa a nuautri;* Zac e Miro per il cartone animato *L'uomo in grigio;* Michele Gandin per *Gente di Trastevere;* Giuseppe De Mitri, operatore di *Tornare all'alba* di Raffaele Andreassi, per la migliore fotografia a colori; Giovanni Raffaldi, operatore di *Donne di Lucania* di Giovanni Vento, per la migliore fotografia in bianco e nero.

Monica Vitti in una scena de *La notte*, per la cui interpretazione ha meritato il « Nastro d'Argento » come migliore attrice non protagonista.

# Vita del C. S. C.

LEZIONI DI LUIGI CHIARINI SU « CINEMA E ROMANZO » — In questi ultimi anni con particolare evidenza, i rapporti tra il cinema e la letteratura si sono andati facendo sempre più stretti. Da una parte per la collaborazione di letterati alla stesura di sceneggiature cinematografiche, dall'altra per il fatto che molti registi prendono spunto ed ispirazione per le loro opere dalla narrativa dell'ottocento e del novecento.

Sui rapporti tra film e romanzo Luigi Chiarini ha tenuto una serie di lezioni agli allievi registi del 1° e del 2° anno.

Il Chiarini partendo dalla distinzione del linguaggio cinematografico e di quello letterario ha sottolineato come il film non è l'illustrazione di un romanzo ma un racconto autonomo che proviene dalle immagini e dal loro rapporto (montaggio) restando, anche dopo l'avvento del sonoro, una arte essenzialmente visiva. L'abisso che divide il film dal romanzo è lo stesso che divide l'immagine dalla parola: la parola infatti fornisce un concetto fisso ed un'immagine variabile mentre, nel caso dell'immagine, variabile resta la sua significazione, per cui la parola esprimendo un concetto direttamente ha una capacità più sintetica dell'immagine; al contrario con l'immagine non può competere quando tende a darci la rappresentazione oggettiva ed analitica della realtà. Il non tener presenti queste distinzioni — ha precisato Chiarini — porta al decadimento di certe forme artistiche. Ogni arte deve parlare il proprio linguaggio e non balbettare quello di un'arte

straniera. L'opera d'arte non esprime che se stessa e non può essere tradotta in altra lingua.

Esaminando criticamente le opinioni su film e romanzo espresse da Thomas Mann («Lo spirito del cinema è di natura più narrativa che drammatica»), di Aristarco («Il cinema è più vicino a un romanzo che a una pittura o a una scultura», di Pasolini («Non c'è differenza tra film e letteratura»), di Ciarletta («Un romanzo che non si può ridurre a film è un romanzo mancato»), Chiarini ha dimostrato come l'immagine è presenza mentre la parola è evocazione ed appunto per questo il film non è proprio narrativa, come al contrario crede Thomas Mann, ma, più giustamente, è l'eterno presente, un racconto che diviene, che non è stato ma che è, opinione quest'ultima autorevolmente espressa da Alain quando afferma essere l'arte del romanziere il ricordo laddove il cinema si basa sul presente, l'azione in atto, il nuovo e il presente contemplato, che l'oggetto del cinema non ha né passato né futuro ma solo presente e lo schermo non può imitare il romanzo né questo il film.

In polemica diretta con i critici di formazione lukàcsiana Chiarini si è soffermato ad esaminare due film di uno stesso autore, «Senso» (di cui i critici citati dissero che segnava il passaggio del film italiano al realismo) e «La terra trema». Chiarini ha messo in luce come il voler far parlare al film la lingua del romanzo abbia fatto di «Senso» un film letterario, teatrale e melodrammatico nel quale l'impegno civile sta solo nei dialoghi a differenza de «La terra trema» dove le immagini «colte» risolvono tutto l'impegno dell'autore ed il contenuto nella loro espressività mentre è completamente superato il sottofondo letterario e lo stesso sonoro-parlato è del tutto aderente all'immagine cui tutto è affidato. Ne «La terra trema» è l'immagine che ci dà la dimensione di una condizione umana mentre in «Senso» il gusto ed il formalismo impediscono allo spettatore di vedere il dramma.

A.F.

«SHORTS» DI FINE ANNO — Alla fine di marzo gli allievi del C.S.C. hanno iniziato, presso i teatri di posa dell'Istituto, la lavorazione degli «shorts» di fine anno per il 1961-62. Entro giugno verranno realizzati complessivamente quattro saggi di diploma degli allievi registi italiani, quattro saggi di primo anno e sette saggi finali degli allievi registi stranieri.

VISITA DEL REGISTA GEORGE SHERMAN — Il regista nordamericano George Sherman, che si accinge a girare un film in Italia nei teatri di posa del C.S.C., nel mese di marzo ha visitato, accompagnato dal Direttore, le attrezzature del Centro e l'annesso impianto televisivo. Nel corso della visita, si è pure intrattenuto con gli allievi delle varie sezioni e ripetutamente si è complimentato, oltre che per la completezza ed il livello tecnico degli impianti, per l'alto livello degli studi svolti dagli allievi.

CONCORSI AL CENTRO SPERIMENTALE — Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha bandito concorsi per la assunzione di personale nei ruoli organici del C.S.C. Del concorso per la carriera direttiva amministrativa è risultata vincitrice la dott.ssa Lodoletta Lupo Moroni. Presidente della Commissione era l'Avv. dello Stato Nicola Graziano.

Il concorso per la carriera di concetto è stato vinto dalle signorine Anna Maria Lega e Irene Proietti. Presidente della Commissione giudicatrice il Dott. Annibale Scicluna.

Il concorso per la carriera esecutiva, con Presidente della Commissione esaminatrice il Dott. Leonardo Fioravanti Direttore del C.S.C., ha avuto per vincitori: Di Gennaro Rita, De Martino Anna, Pizzocaro Adriana, Arzilli Laura, Donati Maria Rosaria, Mercatanti Maria Serena. Per rinuncia di Arzilli Laura viene dichiarato vincitore del concorso anche Francesco Militi.

Il concorso per la carriera ausiliaria ha avuto per vincitori Urban Angelo e Buzzi Mario (uscieri) e Formichetti Mario e Frau Beppino (agenti tecnici). Presidente della Commissione il Dott. Mario Verdone.

# Notizie varie

CONCORSO INTERNAZIONALE DI CINEMATOGRAFIA SPORTIVA A CORTINA D'AMPEZZO — Dal 26 febbraio al 5 marzo si è svolto a Cortina d'Ampezzo l'annuale Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva. Sono stati presentati complessivamente 65 film di numerose nazioni. A conclusione del Festival, il presidente della Giuria, dott. Lorenzo Borghi del Centro Sportivo Italiano, ha assegnato al Giappone il primo premio per la migliore selezione nazionale, costituito dalla Coppa del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Le

medaglie d'argento del CONI, per il miglior contenuto didattico e sportivo, sono state assegnate alla Francia per *Tutto sullo sci,* all'Italia per *Tecnica remiera,* alla Gran Bretagna per *Andiamo a vela,* alla Svezia per *Ritmo ed equilibrio,* al Giappone per *Lo judo* e alla Francia per *Ecco il rugby.* La Coppa del Prefetto di Belluno è stata attribuita al film giapponese *Il re delle montagne argentate,* il Trofeo C.S.I. al francese *Ecco lo sci,* la coppa del Comune di Cortina all'australiano *Regate veliche,* la Targa del Centro Cattolico Cinematografico al cecoslovacco *A chi appartiene la coppa,* la Coppa AGIS a *Una meta* (Germania), la Coppa Azienda di Soggiorno di Cortina a *Tecnica per un miglior tennis* (Gran Bretagna) e la Coppa ANICA a *Olimpiadi in blu* (Italia).

Terzo Congresso di Diritto Cinematografico a Venezia — Dal 23 al 25 marzo si è tenuto a Venezia, alla Fondazione « Giorgio Cini » dell'Isola di San Giorgio Maggiore, il terzo Convègno Internazionale di Studi Giuridici sulla stampa e lo spettacolo. Vi hanno partecipato circa 130 fra magistrati, giuristi, docenti universitari e giornalisti italiani e stranieri. Il tema del Convegno si è puntualizzato soprattutto sul problema della censura preventiva. Hanno svolto ampie relazioni il prof. avv. Remo Pannain, titolare di diritto penale all'Università di Napoli, il consigliere di Cassazione dott. Giovanni Rosso, l'avv. Levi del Foro di Venezia, il prof. Cansacchi dell'Università di Torino, il dott. De Mattia, magistrato di Cassazione, il prof. Pio Baldelli dell'Università di Perugia.

Il cinema al Congresso della Comunità Europea degli Scrittori — Il cinema è stato l'argomento principale al Congresso della Comunità Europea degli Scrittori, svoltosi a Firenze nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Il tema dibattuto è stato « Gli scrittori, il cinema e la radiotelevisione ». Sono intervenute all'incontro numerose personalità della cultura europea, tra cui gli scrittori Alberto Moravia, Guido Piovene, Marguerite Duras, il sovietico Nicolaj Shklovskij, il polacco Vaschievic, il rumeno Popovic, lo spagnolo Antonio Sastre e il turco Nazim Hikmet. Fra le personalità del cinema erano presenti il regista sovietico Grigorj Ciukrai, l'italiano Alberto Lattuada ed il produttore Goffredo Lombardo. Tutti hanno partecipato vivamente alle discussioni.

Scomparsi due caratteristi del cinema italiano — Rispettivamente il 7 marzo (a Catania) e il 27 marzo (a Roma) son deceduti Turi Pandolfini e Franco Coop, due dei più noti e più apprezzati caratteristi del cinema italiano. Turi Pandolfini, che era figlio di una sorella di Angelo Musco ed era nato a Catania il 1. novembre 1883, aveva svolto anche un'interessante carriera teatrale come interprete di opere di Pirandello, Martoglio e Capuana. Negli ultimi tempi si era dedicato prevalentemente all'attività cinematografica, dove si era segnalato soprattutto per il personaggio di Zi 'Dima nell'episodio *La giara* diretto da Esodo Pratelli per il film *Questa è la vita.* Altre sue interpretazioni di rilievo furono quelle in *In nome della legge* di Pietro Germi, *Altri tempi* di Alessandro Blasetti e *Processo alla città* di Luigi Zampa. Franco Coop era nato a Napoli il 27 settembre 1891 da una nobile famiglia napoletana ed aveva esordito in teatro nella compagnia di Lorenzo Falconi. Dieci anni dopo fu con le sorelle Gramatica e con la compagnia degli spettacoli Zabum diretta da Mario Mattoli. Nel cinema italiano fu uno dei primi attori del « sonoro »: nel 1930 interpretò, infatti, *Terra madre* di Alessandro Blasetti. In seguito si dedicò specialmente al film comico offrendo alcune memorabili caratterizzazioni in *Don Pasquale* di Camillo Mastrocinque, *San Giovanni Decollato* di Amleto Palermi e *L'arte di arrangiarsi* di Luigi Zampa. Negli ultimi tempi si era dedicato quasi esclusivamente alla televisione.

# La televisione ovvero il cinema per pianoforte

di *MARCEL L'HERBIER*

Nel 1894 Edison inventava la televisione. Il suo « Kinetoscope », un juke-box ad immagini, che permetteva alle persone sole di vedere o piuttosto di *leggere* e rileggere, trenta secondi di spettacolo filmato, era televisione, prima dell'elettronica.

Per certo Edison aveva, quanto al futuro, visto giusto. Per il presente, la sua visione era falsa. Ignorava che l'ora dei trasporti artistici collettivi era suonata. Che l'Arte, sloggiata dal « nevoso Parnaso » degli *happy few* doveva ormai « installarsi tra la batteria di cucina » del *vulgum pecus.* Walt Whitman, cantore dell' « en masse », lo aveva annunciato. Ma Edison l'ignorava.

Lumière, che sapeva Marx a memoria, prese il Cammino della Storia. Fece del suo « Cinematografo » uno spettacolo collettivo; e, senza dubbio per esaudire Michelet, un « Teatro immensamente popolare ». Da allora, sul suo slancio iniziale, questa bella invenzione superò un mezzo secolo, cospargendo il percorso dei prodigi della Settima Arte, che ci si affrettò, d'altra parte, a dimenticare. Venne il cruciale 1950. Senza smentire Lumière, venne — in ritardo — a giustificare Edison. Nasce la televisione. Spettacolo di lettura, cinema da camera, ninnolo del solitario, essa reinventa, a prezzo di un certo miracolo, il « Kinetoscope ». Grazie a lei, il singolare sfida di nuovo il plurale.

Dopo, si conoscono le focose alternative di questo confronto. Oggi sono di fronte due forme, due forze cinematografiche. Economicamente si distruggono l'un l'altra. Esteticamente, si sfidano.

Trascuriamo la mischia, le contese dell'economia. Sul solo terreno dell'arte vediamo se la consanguineità dei rivali non ha in sé di che conciliare i loro destini, conciliare, cioè, Lumière ed Edison, cinema e televisione.

Furono tentate tre esperienze d' « urto ». Esse tendevano in fondo a mettere in rilievo lo specifico estetico della televisione e, finalmente, a consacrarla come la Nona Arte, al livello della Settima.

Per la prima di queste esperienze, una sala pubblica osò programmare — una bravata inedita — alcuni film esclusivamente prodotti *dalla* e *per* la televisione individuale. Questa offensiva non escludeva un'offesa. La cinematografia avrebbe visto ciò che avrebbe visto!... E infatti vide.

Vide buoni documentari d'informazione, interviste con personaggi celebri, il tutto scritto nello stile *March of Time* o « cronaca viva », cose che il cinema stesso fa fin dalle origini. In ogni caso né la nona arte, né la settima facevano capolino. Il cinematografo impersonava, in queste « attualità », il ruolo modesto di mezzo di riproduzione. Mostrava, senza arte, degli uomini che sapevano esprimersi in parole o dei fatti mutati in quadri viventi.

Nello stesso programma — ed era il vero « test » — si proiettava un racconto, filmato secondo i pretesi imperativi artistici della televisione. Se ne attendeva l'esito; ma anche quest'opera, di per sé già ingannevolmente balzachiana, deluse l'attesa. Non era migliore o peggiore sul grande o sul piccolo schermo. Restava tale e quale, mediocre. Che dire? Null'altro che ciò che disse il suo stesso autore: che questo film non faceva « nessuna distinzione » tra televisione e cinema e che rispondeva *indifferentemente* alle esigenze dell'una o dell'altro.

Di fatto, quest'opera reversibile, questa *Bretèche* più grande nel titolo che per i suoi titoli, questo film « tratto da Balzac » (meglio diremmo: sottratto a Balzac) se ha convinto tutti della sua ambivalenza non ha dimostrato a nessuno la sua specificità.

Insomma, fu un'esperienza a ritroso. E André Brincourt l'ha giudicato molto bene: « Si tratta di una falsa esperienza... Si è cominciato con il ridurre l'idea di *piccolo schermo* all'idea di *piccolo cinema,* geniale davvero ! »

Senza dubbio, ha visto giusto. Ma guardiamo oltre.

La seconda esperienza non poté sfuggire a nessuno e si sente ancora l'eco che ha prodotto. Essa tendeva, con un missaggio di metodi, a sposare nella ripresa cinecamera e telecamera, ed in tal modo si diceva — lo proclamava Renoir, l'adescatore - « rivoluzionario ». La rivoluzione si manifestò soprattutto in una propaganda così rumorosa che finì presto per scuotere anche i più fiduciosi. Essa fece pure tremare in mano al nostro maggior giudice di « linee » le for-

che caudine che egli innalza sui giustiziabili... « Me ne infischio di tutte le ricette », proclamò dapprima. Aveva torto? Voler realizzare un film tradizionale come *Le testament Cordelier* (Il testamento del mostro, 1960) con i mezzi tecnici — senza dimenticare gli altri — della televisione, non poteva giustificarsi se non ci si preoccupava prima di tutto di rendere onore alle esigenze originali del piccolo schermo. Renoir afferma d'averlo tentato. E chi si sogna di contraddirlo? Egli lo fece meglio di chiunque altro. Per disgrazia, però, anche il suo film riuscì da cima a fondo. E, senza voler giudicare questo *Testament* che un critico dei « Cahiers » giura essere un capolavoro e di cui François Mauriac scrive invece che non vale niente, pensiamo (professionalmente) che questo film non può in ogni caso dare a nessun spettatore la grande illusione di un'opera che risponda ai criteri della televisione pura.

La terza esperienza è di gran lunga la più significativa. La sua eco ha eclissato le altre. Fu uno spettacolo stereofonico. I bravi spettatori posti di fronte allo schermo sentivano le parole venire da dietro. Si trattava dei *Persiani*. I *Persiani* è ancora, per eccellenza un *film*. Un film di Jean Prat, la cui classe di regista è confermata anche da « Lectures pour tous ». E', come il direttore dei programmi afferma, una « trasmissione *tipicamente televisiva* »? L'una cosa non impedisce l'altra e sarebbe appassionante poterlo verificare. Lo si può? Per prima cosa, ci si è chiesto dopo la visione di questo oratorio filmato, prima su schermo grande poi su schermo piccolo, se Albert Ollivier, ideatore del progetto, non voleva, parlando di « trasmissione » farci un po' troppo dimenticare che si tratta anzitutto di un *film*. Di un'opera prestabilita, proiettabile ovunque, narrata per immagini sonore, con i mezzi, per i fini, con le possibilità del più puro cinematografo? Dissipato questo equivoco, potremo ammettere che il serio lavoro di Prat, Prodromidès, José Bernhart ed... Eschilo sia considerato semplicemente come una « trasmissione »?

E invero, se legge *I persiani* sul suo ricevitore, il qualunque teleabbonato vi vedrà male qualcosa di « tipicamente televisivo ». Lasciamolo ai suoi pregiudizi, e per lumeggiare l'asserzione del direttore dei programmi, confrontiamo fra loro tre film di struttura analoga ma di tessitura diversa: *I persiani* di Jean Prat, *Giovanna d'Arco al rogo* di Rossellini, *Aleksandr Nevski* di Eisenstein. Di questi tre oratorii filmati, l'uno tragico, il secondo sacro, il terzo epico, è chiaro che il meno televisivo è l'*Aleksandr Nevski,* il più am-

bivalente *Giovanna d'Arco al rogo* e il più tipicamente televisivo *I persiani*. Su questo punto l'affermazione di Ollivier trionfa.

Ma *I persiani* non è una « trasmissione » come egli dice; è un film, anche se trasmesso sull'antenna. Un film particolare, ne convengo, interiorizzato, filtrato, traboccante di realismo, sonorizzato in doppio senso, che segue procedimenti « cinematografici » adattati qui al contesto di una televisione d'arte — un film che sembra anche uscire tutto intero dal ricevitore, strumento autoritario che ha le sue regole e vuole che le si segua.

In conclusione, *I persiani,* sia o no una grande opera, è cinema. Allo stesso modo in cui l' « Etude révolutionnaire » è musica, essendo tutto un suono di pianoforte. Ma per la prima volta, e su questo mi devo spiegare, *I persiani* è cinema per pianoforte.

* * *

A che vale questa insolita assimilazione? Meno esorbitante di quanto non sia utile, essa provoca un paragone che illumina incomparabilmente la consanguineità ontologica dell'arte televisiva e dell'arte cinematografica.

Tale consanguineità alcuni la negano, altri la deplorano. Per proclamarla e rallegrarcene, noi paragoniamo un'arte con un'altra, dove due avvenimenti si fanno curiosamente eco.

Per secoli, lo attesta la storia, la musica ha vissuto beata soddisfazione di ciò che era. Un giorno, mille ricerche mettono capo a una rivoluzione: l'invenzione del pianoforte. Da allora questo « instrument de chaudronnerie » secondo il leggiadro Voltaire, non tarda a divenire, tutto il contrario, un prodigioso ausilio, a carattere individuale e domestico, della Musica. Allo stesso modo, il cinematografo, al culmine di un mezzo secolo di progressi collettivi, vede presto sorgergli davanti — rivoluzione della scienza — il televisore. E quest'altro strumento-miracolo (« guignol du concierge » per talune anime candide) gli appare anch'esso come una dimensione complementare, a livello domestico e individuale, di tutto l'universo filmico. Ma questa analogia conduce più lontano. Molto presto il pianoforte, col prendere coscienza dei poteri inerenti al suo meraviglioso meccanismo, tutto a un tratto si rifiutò di coltivare solamente — per trascrizioni, variazioni, riduzioni — una materia sinfonica estranea al suo vero genio. Il pianoforte si lusingava di poter mettere una illusione di orchestra alla portata delle dieci dita dell'esecutore. Ben presto volle altre cose: una musica che riguardasse solo lui, che gli fa-

cesse da testimone artistico, una musica che fosse « tipicamente » la sua. Così il pianoforte suscitò, a forza di ascoltarsi e di riflettersi, una musica differenziata da quella per gli altri strumenti, dotata di particolari strutture e di una espressività del tutto originale. Insomma, una musica voluta *dal* piano e *per* il piano. Ma questa musica inaudita, che rifiutava l'orchestrazione, in caso di bisogno la disdegnava e si rendeva singolare con l'effusione, l'interiorità, la confidenza, non ha potuto infine fiorire che restando fedelmente attaccata al troncone musicale comune.

Perché, allo stesso modo — è il senso del paragone — non nacque nell'ambizioso televisore, divenuto a sua volta creatore, uno specifico filmico, un derivato del cinema, che esprimesse a preferenza, come fa la musica per pianoforte, questa affascinante interiorità, questo potere di confidenza e di effusione, inoltre questa autenticità di rivelazione umana, dove si precisassero le vere caratteristiche di un'arte autonoma che non diverrà la nona se non resta solidamente innestata sul troncone cinematografico comune?

E' qui — come per illustrare questa parentela — che sorse al momento giusto l'esempio dei *Persiani*. Esempio raro e significativo che richiede che ci si soffermi. Onoriamo un film che essendo di origine puramente cinematografica, appariva per la prima volta come creato specificamente *dalla* e *per* la televisione; un film — perfetto o non, non importa — modellato interamente secondo le norme estetiche del piccolo schermo, un film che, dalla « tonalità cinema » s'avvicina a quella elettronica e che, tracciato nella scrittura visuale della settima arte, vi utilizza un nuovo alfabeto, quello di un'arte che si scopre.

E' in questo senso e in nessun altro — ma può darsi che lo si sia compreso — che *I persiani* costituisce una sorte di cinema per pianoforte.

E' detto tutto? Non precisamente. Vedo un'ultima obiezione che ci verrà opposta da spiriti saggi. E, anzitutto, da André Brincourt.

Questa obiezione — mania degli appassionati di tv — si chiama ripresa diretta. Tutti gli spettacoli trasmessi in « ripresa diretta » cessano, per i loro fedeli, di essere essenzialmente cinematografici. Non si tratta che di televisione. Brincourt è ancora più netto: « una trasmissione drammatica in ripresa diretta (come « La reine morte ») è assai più vicina al teatro che al cinema ». Che cosa vuole provare con questo se non che confonde allegramente la *forma* estetica di uno spettacolo e il *mezzo* tecnico della sua diffusione? Ma bisogna

interessarsi a questa confusione? Ci sono e ci saranno sempre meno trasmissioni in ripresa diretta, a causa delle necessità e dei rischi quasi mostruosi che esse comportano.

Consideriamo, pertanto, l'imprevedibile. Supponiamo che la tevisione si ostini ad affrontare in certe opere « drammatiche » o di « varietà » i grandi pericoli della ripresa diretta. In che cosa, ci si chiede, in che cosa ciò cambierebbe la natura estetica fondamentale dell'opera che essa ci presenta istantaneamente? L'opera da diffondere è una cosa, la tecnica della sua diffusione un'altra. Quanto all'opera in sé, esiste originariamente, al di fuori delle mode tradizionali. Ecco sul piatto dei Buttes-Chaumont « La reine morte » montata cinematograficamente, pronta ad essere eternata sulla pellicola o su nastro magnetico. Chi si decida, in extremis, a passarla in presa diretta non cambierà nulla al suo carattere cinematografico.

Quest'opera, anche presa sul vivo, è dunque un film. Un film, certo, senza pellicola, in qualche modo virtuale; ma, in ogni modo, un film, vale a dire un'opera compiutamente cinematografica, composta per piani, ordinata in sequenze, prestabilita in concatenazioni, movimenti di macchina, panoramiche, giochi di luce, variazioni di luogo; breve, articolato — salvo le correzioni imposte dallo specifico televisivo — vicino alle strutture organiche fondamentali della settima arte.

Poiché, a ben pensarci — e André Malraux lo ha ben detto — è questa analisi esauriente del visibile, « questa espressione per successione di piani » che fonda il cinematografo; e, a partire da queste, questa successione di virtù magiche che tendono, per la prima volta nell'arte, a promuovere « un'estetica della realtà vivente ».

Ebbene, questa organizzazione smembrata della narrazione con tutte le sue conseguenze, questo mosaico di volti, di avvenimenti, di oggetti, davanti alla quale « con il gioco della scelta e degli ingrandimenti anche l'attenzione è rappresentata » (1) — dove André Brincourt ne ha ritrovato le tracce in una rappresentazione della « Reine Morte » alla « Comédie française » ?

Dall'Hamlet, rispettando Shakespeare, Laurence Olivier fece un vero film cinematografico. Dalla « Reine morte », rispettando Montherlant, si è tratto, in presa diretta, un film televisivo. Qui e là l'opera, senza rinnegare il teatro, prende un volto cinematografico

---

(1) PAUL VALÉRY: *Cahiers*, n. 1, dell'IDHEC.

ed è questo solo volto che ci si presenta, in primo piano, sia sul grande che sul piccolo schermo.

Del resto, Pierre Schaeffer lo ha riconosciuto in termini definitivi: « Non c'è dubbio che la televisione parla il linguaggio del cinema ».

Ed è sempre vero, sia che si tratti o no di presa diretta.

Non è dunque per spirito di campanilismo, per semplice amore della verità, che siamo portati a riconoscere qui che il cinematografo resta l'arte numero uno. La televisione si limita a cambiarlo in un altro se stesso, senza giungere a far sì che — sotto i tratti inediti che essa gli presta — cessi di somigliargli come un fratello. E ciò non per reprimere in un modo qualsiasi — al contrario! — l'eventuale nona arte.

D'altra parte il paragonarla a ciò che si scopre di puro, di autonomo, d'ineffabile nella musica del pianoforte, non è riconoscergli preventivamente le qualità che chiede e la nobilità che potrà raggiungere e che raggiunge già in un certo numero di trasmissioni di prestigio presentate o no in presa diretta e particolarmente ne *I persiani,* esemplare film, e ne *La reine morte,* altro film esemplare.

Tuttavia, lo sappiamo bene, l'arte « tipicamente televisiva » non possiede ancora i suoi Chopin né i suoi Debussy. Essa è stata appena scoperta. Auguriamole di approfondirsi senza soste *per mezzo* del cinema e *contro* di lui; ma senza sollecitarlo troppo. Meditiamo al tempo impiegato dalla musica pianistica per completarsi e per svincolarsi, *senza allontanarsene,* dalla musica orchestrale.

André Suarès ha giustamente notato che la musica per pianoforte ha trovato la sua piena nobiltà nella sua propria ricchezza e nella sua interna congiunzione con le strutture della strumentazione. E' avvenuto « quando Debussy ebbe creato una forma pianistica concepita come un modo originale dove le corde toccate ricongiungono il canto e l'incatenamento ben legato del quartetto ».

Di questo legato provvidenziale, la televisione troverà ben presto il segreto, se essa non rinnegherà la sua consanguineità nativa e se rispetterà il suo legame col cinema. Così essa diventerà, per sua gloria e per nostra ammirazione, la forma intimamente leggibile di una arte originariamente spettacolare. Così le sue opere future, degne finalmente del tesoro pianistico, garantiranno l'arte cinematografica garantendo l'arte televisiva. Così la riconciliazione sarà perfetta e commovente, tra questi grandi vincitori della settima e della nona arte: Lumière e Edison.

NOTA ANNESSA

L'essenziale di ciò che si legge sui rapporti cinema-televisione è stato ripreso da ciò che ho pubblicato sull'argomento nell'ottobre 1944 (*Cahiers du Cinéma* n. 1 dell'IDHEC).

Quanto al parallelismo cinema-musica lo si trova su uno studio pubblicato su « Bianco e Nero » nel giugno 1960.

Infine, per alleggerire questo testo, talune ipotesi che concludevano una comunicazione recentemente indirizzata ai « Cahiers du Cinéma », sono state tagliate.

Per coloro che, come André Brincourt, si preoccupano della probabile influenza della televisione sul futuro cinema cito brevemente queste audaci predizioni.

Quando il cinematografo ebbe conquistato il suo posto al sole durante gli « anni folli » non ci si dimenticò di predire che avrebbe « influenzato » il teatro. Predizione contestabile. Come avrebbe potuto, essendo il suo universo agli antipodi di quello della drammaturgia?

Infatti, nessuna grande opera teatrale, da Claudel a Ionesco, ha mai mostrato segni evidenti di questa influenza. Solo i mediocri si sono fatti influenzare.

Per contro la televisione, poiché si abbevera alla stessa sorgente di vita del cinematografo, potrebbe, un giorno o l'altro, turbare la fluidità delle acque e deviarne il corso. Nessuno si sogna di negarlo. Di già questa usurpazione salta agli occhi di Brincourt: *Le temp du ghetto* di Rossif, secondo lui, attingerebbe il suo fascino al genio della televisione. E' evidente. Ma, in questo caso, si tratta meno di un film che di un montaggio che si rifà senza nasconderlo a una precedente *trasmissione* « Edition Spéciale ».

Assai più rivelatore, cinematograficamente parlando, di questa influenza nascente è *Cronique d'un été* o altri film di Jean Rouch e anche qualche cortometraggio del giovane cinema. In esso il romanzo si evapora. Si presentano piuttosto dei « reportages » drammatizzati, « naturalizzati » resi veri attraverso il filtro e la malia della televisione. Dopo questo primo esorcismo, quanti altri! Esorcismo del mestiere, della sintassi, dell'artificio; in fin dei conti, dell'arte. Io vi credo, senza temere; almeno per il cinematografo. Perché, in questo gioco della verità, dove la televisione sembra tendere al cinema la trappola che la fotografia tese, or non è molto, alla pittura (si diceva per perderla, fu invece per salvarla), la settima arte rischia di raggiungere il cielo delle sue ambizioni essenziali. Si giungerà così ad una produzione filmica purchessia? Non lo giureremmo. Taluni visionari immaginano già che tutto l'avvenire della cinematografia dovrà inserirsi sotto l'egida dell'elettronica. Prevedono che la televisione disarticolerà il cinema, lo spoglierà di se stesso, farà cadere in disuso le sue favole, denigrerà il suo gioco, sterilizzerà le sue magie e, per precipitare la « decadenza della menzogna », gli instillerà la massiccia dose di « naturale » che lo ridurrà alla sfida mortale della verità!

E' correre veloci e vedere lontano. Tuttavia non è abbastanza. Corriamo alla soluzione. Affrontiamola. Se « perire per la pura conoscenza può far parte dei fondamenti dell'essere », perire di generalizzazione del « naturale » può significare il destino dell'arte. « Dio è morto »; perché l'Arte, metamorfosi degli

dei, non dovrebbe soccombere a sua volta? Tolstoi, Renan, altri illustri uomini hanno predetto in coro questo angoscioso giorno. Tra cui Valéry che annuncia « Ciò che chiamiamo arte è destinata a scomparire o a divenire irriconoscibile » (Lettre à Gide, dic. 1902).

E' una chimera? E' ciò che ci chiediamo. A forza di mistificare la creazione d'arte, di gettare negli occhi degli uomini la polvere quotidiana di un reale integrale, autentico, pastorizzato, scevro da tutte le contaminazioni del simbolo, del partito preso, del pentimento, la televisione, forza dell'era atomica, non sta anch'essa; con una reazione a catena, disintegrando l'arte stessa?

Allora il talento tornerà al nirvana; allora nulla sarà più trasfigurazione di nulla. Tutto, manifestazione di luce, si esprimerà, solamente. L'apparenza diventerà l'essenza. Più interpreti degli avvenimenti. Più attori. Agenti di vita. In questa disintossicazione del teatrale, un Raimu, paragone per noi della verità comica, apparirà — appare di già agli « Inconnus de la Maison » — un campione sorpassato dell'arte combinatoria dell'interprete. Il rimpatriato che piange in presa diretta, la donna che partorisce in presa diretta, il pazzo che non recita la follia ma la soffre in presa diretta, questi saranno domani i commedianti d'una commedia senza commedia.

L'Arte, una certa Arte, sarà morta.

Ma allora di che cosa parliamo qui?

# Prospettive della recitazione moderna

*di BRUNELLO RONDI*

## I.

Oggi la recitazione, teatrale o cinematografica, è posta di fronte ad esigenze nuove e assai importanti. Per recitazione moderna, feconda e produttiva, intenderemo allora soprattutto questo fenomeno: una recitazione che si batta sul fronte delle richieste nuove, che elabori i modi che premono e cercano di venire alla luce, che rifornisca di nuovi complessi mimici e plastici, ritmici e figurativi, la figura dell'uomo di oggi. In un certo senso la recitazione è un fatto creativo che suscita l'occasione di un testo o di un copione nuovi per esprimersi. Intendiamo dire, assai semplicemente, che in ogni epoca la fantasia umana aspira a organizzarsi in una creazione di somma evidenza: la figura, il modo d'essere e di rivelarsi, d'un uomo moderno, nel suo complesso di ritmi e di gesti, nei suoi mezzi dinamici esemplari e nelle varie armonie del suo manifestarsi. La recitazione è allora, essenzialmente, questo proiettarsi concreto delle esigenze nuove e questa ricerca di un ideale « comportamento » che sia la somma dei nuovi valori estetici e travasi tutti i valori ideali intuiti o presentiti. Si è alla ricerca, insomma, in certi periodi, di un nuovo « tipo » di comportamento estetico, di una « vita scenica » che sia l'espressione dei nuovi « modi di essere » e purifichi l'ambiente da tutte le convenzioni accumulate. E' chiaro e indiscutibile che due attori su di un palcoscenico o in un teatro di posa esprimono un processo di vita e di rapporti (rapporti con se stessi, con l'altro o con gli altri, con lo spazio, con gli oggetti che lo riempiono, ecc.) che fanno capo a una particolare visione della vita, a una concezione d'insieme. Questa « concezione d'insieme » può essere una frettolosa e generica improvvisazione, può non dar conto che di superficiali coordinamenti dei gesti, o può invece essere una vasta e profonda concezione che esprima sul serio l'orientamento di un'epoca. L'attore autentico è — senz'altro — quello che cerca le

profonde lezioni di una possibile « concezione d'insieme » e le realizza scenicamente; sa tradurre in concrete modalità del « comportamento estetico » queste linee profonde e le loro oscure antecedenze. Ora quello che noi sosteniamo è che può esserci — all'origine della creazione drammaturgica nel teatro e nel cinema — la spinta verso la creazione d'una fisionomia recitativa, cioè il bisogno di creare anzitutto un tipo di comportamento estetico, una recitazione, i conflitti d'un modo nuovo d'essere, di avere rapporti che — tutti insieme — formino una « vita scenica ». La creazione drammaturgica può, cioè, senz'altro avere come centro ispirativo e come profonda esigenza la configurazione d'un tipo nuovo, d'un nuovo « comportamento estetico », cioè d'una figura generale del personaggio, d'un suo contrassegno ritmico che addirittura preceda la precisazione di questi nuclei in sede di stesura drammatica o di sceneggiatura. La recitazione è un tale tessuto di sensibilità ritmiche, tonali, figurative, un così cospicuo modo di disegnarsi e imporsi (con forze che tutte insieme traggono alimento da varie tecniche) che la sua connessione, a volte anticipatrice, coi grandi fatti artistici di un'epoca è indiscutibile e innegabile. Sono richiesti valori molto ricchi e complessi perché nasca una voce che sia voce di un'epoca, perché nasca un « volto » che sia volto di un'epoca. Il volto, la voce, sono luoghi essenzialissimi dell'evidenza di un'epoca, tanto che si può legittimamente dire: « la voce della poesia di Eliot », per definire in modo sintetico e delicatissimo l'essenziale « deposito » in noi di tutta una nostra esperienza di quella poesia. Analogamente, la « faccia di un'epoca » è senza dubbio un'espressione del linguaggio comune che serve a indicare un'evidenza direttissima e assolutamente primaria di tutte le forze che — in un'epoca — mirano all'espressione, per contrassegnarla. Voce e volto dunque, anche nel linguaggio comune, significano quasi degli « organi » d'espressione, o — se si preferisce — dei « luoghi d'illuminazione », di primissima importanza, che tendono a un comporsi e rischiararsi delle forze di un'epoca come su strumenti meno disimpegnati e scissi della parola scritta, del colore o del suono. La recitazione può incarnare in una somma compromissione le forze di un'epoca ma è al tempo stesso una trama espressiva che è molto difficile riconoscere — per lo spettatore comune — nei suoi valori più squisitamente formali, tanto si è, invece, abituati a scambiare l'attore per una persona vera e a precipitare in un'attenzione extra-estetica per le sue ricche determinazioni. Niente è più difficile — per la critica oltreché per lo spet-

tatore comune — della scoperta esatta dei valori d'una recitazione; manca, addirittura, una terminologia appropriata per affrontare un simile problema di valutazione. Quando si pensa che persino la critica musicale non sa, in genere, rendere un buon servizio all'interprete d'una musica, pianista o violinista, o altro che sia — si capirà come l'impresa si presenti tanto più difficile a proposito della critica della recitazione, se è vero — com'è assolutamente vero — che per esempio l'attore cinematografico mediante la recitazione accampa dei purissimi valori creativi che si dovrebbero tradurre in un'esatta terminologia stilistica. Eppure l'attore moderno — l'attore veramente legato al proprio tempo — (ma nel senso che tende a visualizzare ed esprimere i rapporti profondi, non i semplici umori o le mode del costume) è un veicolo d'importantissimi rivolgimenti stilistici e — perciò soltanto — spirituali. La voce d'un'epoca, il gesto di un'epoca, i suoi ritmi e le sue relazioni formali, possono prendere nella recitazione dell'attore una formidabile e diritta evidenza, anche e soprattutto nel senso di un'attiva collaborazione dell'attore a formare i nuovi valori di un'epoca, a stimolarvi la ricerca di se stessa. L'attore può, nel complesso dei valori estetici di un testo o di un film, aiutare un'epoca a trovare la propria voce, il proprio volto, il proprio ritmo. L'attore è colui che ci mostra fino a che punto si può vivere la propria vita e dentro quale « incarnazione », cioè fino a che grado di esperienza vissuta che si traduca in stilizzazione del volto, del corpo, del gesto. L'attore ci radica allo spazio e al tempo, al corpo, alle situazioni, insegnando però fino a che punto questo radicamento è una liberazione nello stile, nella purità della forma. Noi non sapevamo, prima della presenza dell'attore, che un destino di vita e di forma potesse essere esaudito e realizzato con tanta ampiezza di durata, di fedeltà, di un ritmo che scopre sempre nuove forme. L'importante è che l'attore ci insegni a vivere la nostra stessa faccia, a riempirla di vita, d'espressione, e così pure faccia del gesto, del passo, della condotta mimica e plastica. L'attore, dunque, fornisce allora nuove ampiezze di strumenti alla nostra stessa vita, ci aiuta a impadronirci di noi stessi, a foggiarci come strumenti di espressione, a liberarci nelle profondità d'una vita che noi vivremo calandoci nei rapporti, e nelle relazioni del suo spettacolo continuo.

Conquistare la modernità d'una recitazione significa essenzialmente esprimere i travagli più profondi di un momento storico illuminandoli nella forma d'una recitazione, cioè in quel delicatissimo tessuto di intonazioni, di ritmi, di evoluzioni plastiche e di articola-

zioni mimiche che — partecipando in varia misura al mondo figurale e al mondo del suono — forma un indice sensibilissimo rilevato sulla creatività estetica di una determinata epoca.

Se nell'insieme di un'opera estetica — spettacolo teatrale o televisivo, film compiuto — la recitazione dell'attore appare come uno degli elementi, fra tanti, saldato nella sintesi poetica che la regia, propone e scandisce — noi ci interessiamo soprattutto alla recitazione come fenomeno generale e complesso, come rivoluzione estetica e come invenzione di nuove forme e strutture al comportamento plastico e sonoro; tale rivoluzione può essere un valore, una tendenza, una forza in movimento, che si produce e assomma, per azione e influenza di particolari tipi di recitazione, di singoli inventori, in opere che si mostrino adeguate nativamente ad accoglierle o addirittura influenzate da essi. Non c'è dubbio che l'attore veramente sommo si presenta come una voce capitale dell'epoca, un inesorabile blocco di ritmi e di voci in movimento, che sono già un tesoro di intuizioni tecniche e stilistiche, e antivedono o scoraggiano convenzionali formule recitative, retoriche della plastica o dell'intonazione. Noi possiamo, in una storia della cultura accennare, di scorcio, alla recitazione di Brando e dell'attore neorealista, indicando in esse, coi loro colori opposti, delle forze in movimento, delle « poetiche » della nostra epoca, incisive su tutto l'insegnamento della recitazione, su tutta la sua tecnica e sul suo « gusto », ricchissime poi di riferimenti a tutta una storia del costume ma soprattutto a una specie di morfologia vitale della nostra epoca. Brando o l'attore neorealista sono poi anche modi o forme della poesia; in singole opere e in precisazioni particolari, essi hanno « liberato » la poesia della nostra epoca in acri, inediti, intimissimi valori, fornendo situazioni della forma che rappresentano una purificazione espressiva di questo geloso campo dell'arte.

E' abbastanza insolito — ma noi ne rivendichiamo la giustezza — questo affermare che ogni epoca produce, tra i suoi puri valori estetici, anche una recitazione « creativa » che esprima i sentimenti profondi di un periodo. Non si tratta soltanto dell'azione, riconosciuta sul piano « culturale » o del fenomeno tecnico, « di mestiere », di determinate scuole di recitazione, come « l'Actor's Studio » di New York; che certamente — anche considerato nella sua vita d'esperienze quotidiane, di ricerche (e non solo nel momento di dispiegamento dell'opera d'arte effettiva, cioè nel momento in cui

« recita » un determinato testo) — è stato una sede acuta e intensa di quella che si poté dire una recitazione moderna, legata ai miti di un'epoca. La nostra affermazione, che per taluni potrà sembrare paradossale — è che l'attore stesso, la sua carica di intuizioni del mondo storico e il suo esserne inquieto portatore — può essere un violento e sensibilissimo veicolo della modernità, può affacciarsi col peso di un destino espressivo che, pur piegandosi a mille possibilità di interpretazioni differenti — ha quella vocazione, quel colore, quel « genio » particolare e — cosa che più conta — suscita e può suscitare la corrente creativa degli sceneggiatori, dei drammaturghi, dei registi.

La rivoluzione poetica operata nel cuore di altre forme d'arte che non siano la recitazione (e per esempio nella musica, nella letteratura) si incide in una purificazione lineare del canto, che evita gli abbandoni melodici, la grande arcata del « tutto spiegato » o — come appunto nel caso della musica contemporanea (in Strawinsky, con precisione) prosciuga gli sfondi armonici, evitando ogni capziosa atmosfera coloristica alla tensione melodica e proponendo, invece, delle linee di vocalità nuda, angolosa, implacabilmente evidente. E analogamente, in pittura, la ricerca formale si conduce nel cuore d'una linearità squadrata e implacabile (come nel caso del cubismo), affidata al colore puro. Tutto ciò (che appena accenniamo, vista l'inesauribilità di motivi discernibili, in campo estetico, come tipici dell'arte contemporanea) può ritrovarsi anche nella recitazione, nella tenuta moderna dell'attore, nella sua « vocalità », nella sua *cantabilità,* nel suo gusto ritmico. Naturalmente non c'è un unico e sintetico fenomeno di quella che può dirsi la « recitazione moderna » ma — con varissime salienze e diversi scaglionamenti — c'è tutto un arco di esperienze che si frastaglia in movimenti diversissimi, storicamente riscontrabili e analizzabili. Più che una compiuta analisi storica di questo corso vario e spesso assai contradditorio della modernità nella recitazione a noi interessa ora trattare i caratteri più generali e salienti di questa modernità nella recitazione, fissandone i caratteri di ieri, le tendenze di oggi, le urgenze e le prospettive di domani. Noi crediamo di poter cogliere dietro questa fenomenologia della recitazione moderna tutto un complesso storico, sociale, ideologico, che nella recitazione moderna trova espressione e forza, mentre ci pare indubbio che la rivoluzione moderna della recitazione (che peraltro — ora — noi seguiremo storicamente ma scopriremo in lineamenti generalissimi) si

accampa dall'intimo di attori geniali, di visioni estetiche che promanano da visioni del mondo, da sentimenti della vita *organicamente vissuti*.

Non c'è dubbio sul fatto che la recitazione moderna tende a un complesso di toni e di ritmi legati in modo assai complesso, sulle opposizioni di un contrappunto di accenti e di intonazioni, di « durate », che diano espressione a un mondo di conflitti sottilmente vissuto. Se la recitazione di altri tempi poteva tendere al « canto » e — sulla scia sfarzosa del « grande attore » — sembrava affidarsi a un disegno melodico compatto, trionfalmente e a volte enfaticamente dispiegato — nel prestigio di prestazioni plastiche di grandissimo abbandono — oggi la recitazione si è fatta più carica di sottili conflitti tonali, meno affidata a un disegno unico, più analitica nell'atomizzarsi d'ogni singola voce. La voce dell'attore, nella recitazione moderna (soprattutto nell'espressione di quello che può intendersi come « spettacolo » moderno, registicamente sorretto) si intreccia con più complessi rapporti all'insieme scenografico, alle musiche, e a volte al movimento dei ballerini e dei mimi. E, a dirla tutta, vi si riflette proprio il tipico bisogno moderno dell'acre gioco contrappuntistico degli accenti, specchio di una situazione di crisi, di profondi conflitti interiori, vissuti senza più la scorta di soluzioni immancabili. Tutto ciò è a noi evidente soprattutto nella recitazione moderna del teatro dove — a contatto con una sensibilità culturale meno scissa dai motivi della « crisi » contemporanea, tale fittezza contrappuntistica raggiunge risultati paradossali, mentre la forza delle intonazioni, tenute alla coloritura più eccitata e convulsa è sostenuta da un ritmo di fisiologica intensità che spesso si fa dominante, guida fondamentale della dizione.

Si può dire, nel complesso, però, che la recitazione moderna — teatrale o cinematografica — che è stata lontana dalle sfere realistiche o neorealiste, non ha potuto o voluto affidarsi a una macerazione veramente profonda e congeniale dei motivi e delle forme della crisi contemporanea presente nelle altre forme d'arte. La possibilità, la presenza di attori dotati di uno spiccatissimo senso e sentimento della « crisi », ricchi di vocazioni mimiche o pantomimiche (pensiamo per esempio a un Jean-Louis Barrault) non ha avuto la ventura di suscitare un adeguato repertorio teatrale o filmico seriamente snodato nelle peripezie formali della crisi contemporanea. Non bastano certe le simpatiche, estrose, civilissime tregende e tragedie di filastrocche e ritornelli di un Jonesco per fare scoprire nel teatro

moderno l'immenso sconvolgimento linguistico e la sfrenata, feconda libertà, che hanno avuto letteratura, musica, pittura.

Lo spettacolo, nel nostro secolo, si è rivelato una fonte moderata, abbastanza legata a corsi fondamentali o tradizionali, anche nelle punte del più interessante rinnovamento. Ci sono delle singolari resistenze nel corpo del discorso spettacolare, nelle trame di convenzioni spaziali e temporali, sulle quali sembra non sia lecito dubitare. Così, nel pieno e nella scia di questo secondo dopoguerra, possiamo ben dire che una profonda liberazione linguistica, collegata alla crisi moderna, non c'è stata nel teatro o nel cinema, nel discorso spettacolare in genere. Non vogliamo con ciò indicare un bene o un male, deprecare o rallegrarci; intendiamo soltanto stabilire un fatto storico che ci sembra assolutamente inoppugnabile.

Tutto ciò, peraltro, non deve farci dimenticare che, nella più moderata delle forme, un riscontro « moderno » nello spettacolo c'è stato, e soprattutto — forse — nella recitazione, dove poteva essere più flagrante la contraddizione tra la voce moderna (tanto chiara e atroce nella scena storica, nei conflitti cioè del momento politico; e anche nell'altezza della voce poetica) e quella aperta nella recitazione, con la conseguenza di vedere agire e recitare altrimenti fantocci e non uomini.

Così — invece — non è stato e oggi noi possiamo a buon diritto trovare nelle sfere della recitazione moderna quella che è stata la grande radice della crisi e della sensibilità del nostro tempo, via via sino alle ascese realistiche del dopoguerra e alle loro nuovissime campiture.

Ogni testo — anche i più racchiusi in una folgorante classicità e in una immobile — apparentemente — solitudine eterna, si apre, in ogni epoca, a una « lettura » nuova, a una nuova possibilità di interpretazione. Così è bene chiedersi — nella sede nostra della recitazione — quale sia stata tale « lettura » moderna — quale lo scandaglio trovato. Pretendiamo (in un modo che a molti infeudati in vecchie estetiche parrà criticabile) di scoprire le forme sintetiche e generalissime della recitazione moderna, così come abbiamo fatto a suo tempo, e in svariate opere, a proposito della creazione musicale moderna. Contiamo di arricchire — e in primo luogo noi stessi — la coscienza del nostro tempo nello specchio dell'importantissimo contributo della moderna recitazione.

Non c'è dubbio, crediamo, sul fatto che tale recitazione non nasca dalla pienezza di miti fortezze incarnati nella vita popolare

nazionale, alimentati dalla comune coscienza etica, rivissuti in un attivo ricambio, quale fu ad esempio la forza e la vita d'attore nella storia del teatro greco o — in altro senso — nella foga civilissima e primitiva insieme della « commedia dell'arte ». La « lettura » d'un repertorio contemporaneo, la sua violenta e quasi ineluttabile « messa in realtà » — erano nel teatro greco un fenomeno che attingeva la sua forza da una circolazione di esperienze religiose, sociali, storiche, largamente alimentate a massimi significati, a totali spiegazioni della vita e soprattutto a un attivo scambio con la platea. La recitazione nel teatro tragico della Grecia classica scoppia da una compatta organicità di sentimento religioso tra platea e palcoscenico, tra attori, tragedia e pubblico. Sono cose, queste, ben note.

La « voce moderna » non ha invece un retroterra metafisico, non promana da una così compatta organicità di movimenti e di fedi. Se tale posizione, certamente vera, è altamente efficace ed esatta nell'interpretazione recitativa del repertorio contemporaneo che si alimenta alla « crisi » (fecondissimo nutrimento fra tutti) si deve affermare che l'attore moderno che sia — come nella nostra epoca — posseduto dai suoi sentimenti di crisi, non può fornire una « lettura » profonda del testo, lettura in cui il dislivello tra quell'epoca e la nostra non sia avvertibile. Una perfetta adeguazione alla monumentalità organica del teatro greco sarebbe del resto impossibile anche in linea di principio se si volesse assurdamente prescindere dalla posizione dell'attore nel nostro tempo, dal suo essere affondato nelle morfologie inconfondibili della nostra epoca. Ogni periodo storico fa rinascere l'opera d'arte del passato fornendole una nuova dimensione, una nuova lettura. Questa è, a ben vedere, l'unica forma vera di rispetto a un testo, perché è l'unica possibilità, per il testo stesso, di offrire alla luce sempre nuove sue dimensioni. Noi comprendiamo il passato tutte le volte in modo nuovo. La risonanza delle grandi idee d'arte, delle sue forme piene in noi, varie di secolo in secolo; alcuni aspetti prendono luce, altri toccano l'ombra. Se noi siamo un secolo che ama, approfondisce, ricerca l'azione, le sue ragioni, lo scatto del suo dinamismo da un'intera consapevolezza dei suoi « perché », risentiremo certamente l' « Amleto » di Shakespeare in un modo che, pur sprofondandosi intimamente nel cuore di quello stesso « Amleto » originato da Shakespeare, ne trarrà profili, dimensioni, vissuti in una esperienza dinamica nuovissima. E' possibile, naturalmente, anche una strada complementare: l'abbandonarsi, nel flusso di un attentissimo scrupolo filologico, archeologico, storico e

soprattutto di consultazione bibliografica, alla rinascita in noi di un'epoca lontana, quella del testo affrontato, rinascita approfondita fino alla rivelazione piena e pura delle forze e idee, forme e voci del testo, entro una reale penetrazione dello spirito di quel tempo. Si può dire anzi che non si può recitare Shakespeare se non si conosce a fondo lo spirito della sua epoca, la sua letteratura narrativa poetica, teatrale, la sua musica, pittura, architettura. Non c'è dubbio che è questo il metodo opportuno, soprattutto se si tiene conto del fatto che le opere d'arte di una stessa epoca hanno precise relazioni fra loro e approfondire questi rapporti significa salire alla conoscenza della coscienza poetica di un periodo storico, acquisirne le traiettorie, le più gelose morfologie, e tornare, per converso, a valutare e afferrare assai meglio — con questa luce di ritorno — la singola opera. L'ideale, quindi, di questo metodo, per un attore che veramente voglia andare nel fondo del fenomeno artistico che intende rappresentare, recitare, realizzare, è di coglierne la profondità, appunto, rappresentativa: il suo, cioè, essere voce e espressione del travaglio di un'epoca, carico dunque dei mille riflessi d'una fase storica, d'una connessione infinita di movimenti ideali, di sfondi storici, di animate relazioni e di sottintese dialettiche. La considerazione dell'opera d'arte, come isolato e miracoloso fiore della fantasia individuale cui si può accedere in un rapporto direttissimo e ineffabile da cuore a cuore, è una concezione che deve essere ricompresa, appunto, sotto una luce nuova, « relazionistica » nel senso che abbiamo prima accennato.

Se si riconosce nell'opera d'arte — nel testo teatrale, e nel film — che è quanto ora ci interessa — una forma storicamente oggettiva assunta dal travaglio di infinite relazioni di cui è voce, è indispensabile un enorme impegno d'avvolgimento di essa da parte del « lettore », dell' « attore » perché essa gli sia visibile da tutte le parti e possa venire espressa nello spiegamento dei suoi fattori storico-estetici, che sono immersi in una difficile complessità. Oggi una coscienza fortemente « storica » è indispensabile all'attore, che non può più cogliere i suoi accenti, quelli del personaggio in un vuoto cielo di puri incanti; gli accenti, i gesti, le intonazioni, i movimenti, salgono da un complesso di forme storiche che deve essere approfondito nell'opera d'arte e « attorno » all'opera d'arte, nello studio di tutto il terreno su cui è germinata. La messinscena, la recitazione, oggi, non possono non aspirare alla piena evidenza d'un'integrale dimensione di vita, di storia. Si pensa che, quanto più in un testo,

nella sua realizzazione, si vuole narrare ad esprimere la storia di un'anima, di molte anime, tanto più quest'anima, queste anime, devono essere lette nella ricchissima complessità delle loro relazioni oggettive, calibrate non tanto in una minuziosa ricostruzione dell' « ambiente » esterno, oggetto per oggetto, « documento » per « documento », quanto in una profonda evidenza dell'organicità stessa di queste anime, fiorite sù dalla pienezza di un tempo, di una storia, e vive, poi, attimo per attimo, respiro per respiro, senza possibilità cioè di schematismi d'espressione, di liberi stralci o scorci che impoveriscano la dimensione dell'opera. Viviamo in un'epoca, appunto, che crede fortemente alla ricchezza di piani di un'opera d'arte, alla molteplicità e « frequenza ritmica » della dimensione della vita. Tutto ciò non significa la remissione alla confusa massa di un discorso scenico e spettacolare in cui si voglia « dire tutto » e tutto riportare senza quel dono di sintesi, di folgorante essenzialità, che è il segno stesso dell'arte. Ma oggi la « sintesi », l'essenzialità, devono esercitarsi onestamente sulla pienezza di orizzonti storici ed esistenziali avvertiti con una delicatezza mai prima conosciuta; tutto ciò se essenzialità e sintesi non vogliono mancare al loro bersaglio ed essere così poverissimi schemi. Lo scialo della « regia assoluta », cioè della messinscena che con pretesa d'essenzialità riducevano la rappresentazione a scarne geometrie di gesti che rintoccavano nella pretesa di esprimere significato assoluti, è un esempio della decadenza moderna. Tali regie puntavano uno smascheramento della loro fiacchezza della mancanza di vera spina dorsale (mancanza che impediva l'esatto sollevamento d'un pieno orizzonte storico e di vita, nella messinscena) con l'accampare il presunto riferimento dell'ineffabile, lo spogliamento e scarnimento della vita a profitto d'un palpito di verità di piano superiore. Ora noi diciamo che tale atteggiamento è gravemente mistificatorio e nasconde la fuga da ogni integrale impegno rappresentativo, il sottrarsi ad ogni vera responsabilità di espressione storica e attinta dalla storia. Di solito questo genere di messinscena, promanava da una falsa coscienza profetica che tramutava (o credeva di farlo) gli attori in oracoli dell'assoluto mentre la sua pretesa essenziale si riduceva all'accamparsi desolato di squallidi giochi intellettualistici.

(continua)

# Lineamenti di un "diritto morale" del produttore cinematografico

*di PAOLO BAFILE*

Nel nostro sistema tutti i diritti di autore — sia quelli *morali,* sia quelli *di utilizzazione economica* — discendono direttamente dalla « creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale ». Questo è il principio fondamentale della legge sul diritto d'autore (art. 6), che si riferisce in genere a tutte le opere dell'ingegno di carattere creativo (1).

Le opere cinematografiche tuttavia, pur essendo comprese e tutelate fra queste, presentano una disciplina giuridica alquanto singolare. Le particolarità più evidenti riguardano indubbiamente l'utilizzazione economica, i cui diritti — secondo i principi generali — dovrebbero spettare in comune ai co-autori del film indicati nell'art. 44 e cioè al soggettista, allo sceneggiatore, al regista e al compositore della musica: il legislatore invece — per conciliare almeno formalmente la imperiosa esigenza pratica di assicurare a chi ha finanziato, organizzato e diretto la produzione i frutti dell'utilizzazione economica del film con l'ossequio, almeno platonico, ai principi informatori della legge sul diritto d'autore — ha attribuito l'*esercizio* di tali diritti di contenuto patrimoniale al produttore (art. 45, I° comma), lasciando implicitamente ai co-autori la pura e quasi del tutto simbolica *titolarità* dei medesimi.

Questa singolare soluzione — assurda e salomonica ad un tempo, giuridicamente scorretta eppure a suo modo sapientissima — ha dato luogo ad una quantità di critiche, di commenti e di recriminazioni, che qui non è il caso di riproporre (2): buona o cattiva, la nor-

---

(1) Come è noto, la legge sul diritto d'autore qui citata, e alla quale si farà costante riferimento nelle pagine che seguono, è la legge 22 aprile 1941 n. 633 « Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio ».

(2) Fra le critiche basterà ricordare quelle, acutissime e fondamentali, del Capitani: « Il film nel diritto di autore » (*Edizioni Italiane*. Roma, 1943), pagg. 117-120; « Dell'autore del film o della quadratura del circolo » in *Bianco e Nero,* aprile 1941, pagg. 22-39.

ma risolve in qualche modo il problema dell'attribuzione dei diritti patrimoniali d'autore sull'opera cinematografica e, tagliando corto alle più disparate pretese e ad interminabili discussioni, rappresenta — bene o male — un dato di fatto della nostra legislazione, di cui ora ci limitiamo a prendere atto.

Il problema che ci interessa è infatti un altro: *quid juris* per i diritti *morali?* Spettano essi totalmente ed esclusivamente ai « co-autori », secondo i principi generali, o si deve anche in questo campo dare un qualche concreto riconoscimento all'opera e alla figura del produttore?

Il problema, apparentemente, è presto risolto: la legge (art. 20, 1° comma) attribuisce chiaramente *all'autore* le due più cospicue potestà nelle quali si concreta il *diritto morale,* e cioè il diritto di « rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione dell'opera stessa, che possa essere di pregiudizio al suo onore e alla sua reputazione » e nessuna altra norma sembra introdurre, a favore del produttore o di chicchessia, eccezioni alla regola.

Senonché, la « ratio » della legge e l'attenta lettura degli articoli (da 44 a 50) che riguardano in particolare le opere cinematografiche suggeriscono riflessioni di un certo rilievo che conducono a conclusioni del tutto diverse.

Innanzitutto viene fatto di domandarsi se anche il produttore di un film non abbia, pur nel silenzio della legge, il diritto di essere riconosciuto tale: è noto che il diritto dei co-autori del film di « rivendicare la paternità dell'opera » trova la sua più cospicua applicazione nel diritto di pretendere « che i loro nomi, con l'indicazione della loro qualità professionale e del loro contributo all'opera, *siano menzionati nella proiezione della pellicola cinematografica* » (art. 48).

Ora, la più comune esperienza ci insegna che anche i produttori si avvalgono della medesima facoltà, indicando sempre il proprio nome nei « titoli di testa » del film; né d'altronde il silenzio della legge sembra sufficiente ad escludere la esistenza di un vero e proprio diritto del produttore in questo senso: la legge infatti poteva benissi-

---

Sull'argomento v. anche Giannini: « Il diritto dello spettacolo » (*Ediz. Jandi Sapi,* 1959), pag. 51-62; Pasquera: « Diritto cinematografico e diritto d'autore » in *Il Diritto di Autore* 1941, pag. 3; De Sanctis: « Il nuovo diritto d'autore cinematografico » in *Il Diritto di Autore* 1941, pagg. 223, 247 sgg; Fabiani: « Esecuzione forzata e sequestro delle opere dell'ingegno » (*Edit. Giuffrè,* 1958), pagg. 65-73.

mo *sottintendere* tale diritto del produttore, dal momento che egli stesso è in grado di esercitarlo direttamente, inserendo nei « titoli di testa » il suo nome o quello della casa produttrice, mentre doveva al contrario preoccuparsi di tutelare *con una norma espressa* la legittima pretesa dei co-autori di essere menzionati nel film, *nonostante le eventuali omissioni, volontarie o involontarie, del produttore.*

Al produttore d'altra parte non può disconoscersi un analogo diritto di « paternità industriale » sul film, altrimenti si dovrebbe ammettere l'assurdo che qualunque distributore (o addirittura qualunque terzo estraneo) potrebbe impunemente arrogarsi tale qualifica, alterando i titoli di testa del film e presentando il film come se fosse di propria produzione! La stessa lettera della legge del resto conferma, sia pure in modo implicito, l'esistenza di tale diritto: « Si presume produttore dell'opera cinematografica chi è indicato come tale sulla pellicola cinematografica » (art. 45 cpv.), salvo che l'opera non sia stata registrata nel Pubblico Registro Cinematografico nel qual caso « ... la presunzione si applica alle annotazioni del registro... » (art. 103, 4° comma).

Diamo ora uno sguardo al secondo aspetto del diritto morale, al diritto cioè di opporsi a qualsiasi modificazione dell'opera che possa nuocere all'onore e alla reputazione dell'autore. Anche qui la legge non attribuisce esplicitamente alcun analogo diritto al produttore cinematografico, ma non dobbiamo dimenticare che questi è investito dell'esercizio dei diritti di utilizzazione economica del film e che pertanto non può non avere — ipso facto — il « diritto di opporsi a tutte le modificazioni che altri pretendesse apportare al film, sia pure col consenso dei co-autori, *qualora da esse potesse derivare danno ai diritti di utilizzazione di cui gli spetta l'esercizio* » (3).

Bisogna ora vedere se il produttore abbia il diritto di difendere l'integrità del film *solo nell'ipotesi che le modifiche ne compromettano l'esito commerciale* (e con esso i diritti patrimoniali a lui spettanti), *oppure anche se questo danno non si verifichi.*

Se accogliessimo la prima tesi, ne avremmo come conseguenza che il produttore, per potersi validamente opporre alle modifiche del film, dovrebbe in ogni caso dimostrare il danno patrimoniale subìto, il che spesso è assai difficile, per non dire impossibile: basti pensare al caso di un esercente di sala cinematografica il quale, per poter

---

(3) v. Capitani: *op. cit.*, pag. 144.

proiettare una volta in più nella giornata il film ed aumentare così gli incassi giornalieri, ne abbrevi la durata, sopprimendo arbitrariamente alcune scene del film; o al caso di un distributore il quale, per rendere il film più appetibile presso un certo pubblico, vi inserisca alcune scene di contenuto ad es. pornografico, lasciando credere che facciano anch'esse parte del film. Gli esempi (più o meno verosimili, ma pur sempre ipotizzabili) potrebbero moltiplicarsi e dimostrerebbero tutti — per assurdo — che il diritto del produttore di difendere l'integrità dell'opera cinematografica deve sussistere non solo quando si verifichi un suo danno patrimoniale diretto, *ma anche quando possa essere lesa la sua figura di industriale, ossia in sostanza il suo « onore » e la sua « reputazione » professionali* (ed ecco qui la strettissima, profonda analogia con i diritti *morali* dei co-autori). Ma se si negasse l'esistenza di questo diritto morale (o comunque extra-patrimoniale) del produttore, si avrebbero come conseguenza altre assurdità: ad esempio, non appena l'opera cinematografica fosse caduta in pubblico dominio (per il decorso del tempo stabilito dalla legge), il produttore non potrebbe più opporsi nemmeno alle più indecorose alterazioni del film, non potendo da queste derivargli alcun pregiudizio patrimoniale! Alla stessa aberrante conclusione si dovrebbe giungere anche nella ipotesi in cui i diritti di sfruttamento commerciale del film fossero stati ceduti dal produttore con un contratto « a prezzo fisso », perché in tal caso il patrimonio del produttore non risentirebbe ovviamente degli eventuali danni (= minori incassi) causati dalle alterazioni inflitte alla pellicola!

Da questi argomenti può trarsi una prima conclusione: le due più cospicue manifestazioni in cui si articola il diritto morale d'autore (tutela della paternità dell'opera, tutela della integrità dell'opera) si possono ravvisare — in modo abbastanza preciso e inequivoco, nonostante il silenzio della legge — anche nella sfera dei diritti appartenenti al produttore cinematografico.

Ma non basta. Esaminiamo ad esempio la facoltà attribuita al produttore dall'art. 47 di « apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le *modifiche* necessarie per il loro adattamento cinematografico »: come non porre in relazione questa facoltà con il diritto *esclusivo* riconosciuto all'autore dall'art. 18, 4° comma di introdurre *qualsiasi modificazione all'opera?* E' chiaro che qui siamo di fronte ad un vero e proprio *concorso* fra co-autori e produttore nell'esercizio del medesimo diritto e ad una vera e propria ripartizione

di esso in base al criterio della « necessità » delle modifiche ai fini dell'adattamento cinematografico: per le modifiche che tendono e rispondono a questo scopo il diritto del produttore viene infatti a sovrapporsi e a prevalere sul diritto « esclusivo » dell'autore. Quest'ultimo diritto — benché enunciato dalla legge insieme con i diritti di utilizzazione economica (la sez. I del capo III del titolo I, nella quale l'art. 18 è compreso, è intitolata appunto « *proiezione della utilizzazione economica dell'opera* ») — ha un contenuto prevalentemente e direi squisitamente *morale* (anche se da esso possono discendere delle cospicue conseguenze patrimoniali), e non può pertanto negarsi lo stesso carattere *morale* all'analogo diritto riconosciuto al produttore nello stesso campo (4).

Se infine analizzassimo più attentamente il contenuto dei diritti di utilizzazione economica spettanti al produttore, rileveremmo che essi consistono nel compiere *tutti* gli atti necessari allo sfruttamento commerciale del film, compreso quello di farlo proiettare *per la prima volta* (ossia, in sostanza, di « pubblicare l'opera »). E' noto che tale diritto — per le opere dell'ingegno in genere — *è riconosciuto in via esclusiva all'autore* in base all'art. 12, 1° comma e che esso si risolve, proprio perché *esclusivo,* nella duplice facoltà di *pubblicare l'opera* o di *non pubblicarla* (c.d. *diritto di inedito*).

Che l'analogo diritto del produttore di far proiettare il film contenga anche quello di *non* farlo proiettare è dimostrato indirettamente dall'art. 50, il quale — prevedendo appunto l'ipotesi che il produttore *non faccia* « proiettare l'opera compiuta entro i tre anni dal compimento » — si limita a stabilire che gli autori delle parti letterarie o musicali riacquistino il diritto di disporre liberamente delle rispet-

---

(4) Nel contesto di queste norme va inquadrato il problema — delicatissimo — delle modifiche e dei *tagli* imposti dalla censura: se il produttore, ottemperando alle condizioni poste dall'autorità amministrativa al rilascio del *nulla osta di proiezione in pubblico,* apporta determinati *tagli* o modifiche, i co-autori possono opporsi alla proiezione del film? Possono almeno *disconoscere la paternità* dell'opera cinematografica, pretendendo che i loro nomi *non* figurino nella proiezione della pellicola e nel materiale pubblicitario, senza ledere i diritti patrimoniali del produttore?

Questi problemi vengono generalmente risolti in partenza da espresse e precise clausole contrattuali, ma le cose possono complicarsi notevolmente quando queste clausole manchino, oppure quando i tagli o le modifiche lascino intravedere una possibile lesione dell'*onore* o della *reputazione* professionale dei co-autori: in questo caso, essendo i diritti morali *inalienabili,* ogni eventuale rinuncia *preventiva* che fosse stata fatta dai co-autori nel contratto, dovrebbe considerarsi priva di qualsiasi effetto.

Il problema può divenire dunque alquanto complesso e meriterebbe di essere trattato e approfondito in uno studio a parte.

tive opere, ma non pone il minimo obbligo al produttore in ordine alla proiezione del film.

Circa la natura squisitamente e tipicamente *morale* del diritto di inedito — che nell'opera cinematografica abbiamo visto spettare *al produttore* anziché all'autore — non è possibile nutrire dubbi, anche se esso trova la sua fonte nell'art. 12, che è compreso fra le norme riguardanti l'utilizzazione economica dell'opera): direi anzi che il c.d. *diritto di inedito* rappresenta forse la più delicata, la più gelosa ed intima manifestazione del diritto morale, a tutela della personalità del titolare, risolvendosi nel « diritto assoluto che ha l'autore di comunicare l'opera al pubblico come e quando crede, o di conservarla gelosamente nel segreto della sua intima sfera personale » (5). Il fatto che tale diritto per l'opera cinematografica sia interamente attribuito al produttore costituisce quindi una ennesima prova ed anche una ulteriore cospicua manifestazione di quel *diritto morale* del produttore cinematografico, che stiamo cercando di delineare.

Abbiamo visto che la legge ammette talvolta, più o meno esplicitamente, il diritto morale del produttore, mentre talvolta preferisce sottintenderlo, presupporlo, o lasciarlo intuire: abbiamo comunque avuto modo di ravvisarlo nelle due più tipiche e precipue facoltà in cui esso si concreta: quella di rivendicare la paternità dell'opera e quella di opporsi a qualsiasi pregiudizievole modificazione della stessa; abbiamo inoltre visto attribuiti al produttore — anche se entro precisi limiti — il diritto di apportare modifiche alle opere dei coautori del film ed infine — rilevantissimo ai fini del nostro discorso — il *diritto di inedito* sull'opera cinematografica: tutte manifestazioni di un diritto *morale* che, dopo quanto si è detto, sarebbe vano negare o disconoscere.

Resta solo da domandarsi come mai la legge, mentre è stata così esplicita nell'attribuire l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica del film al produttore (ossia i diritti *patrimoniali*), non sia stata altrettanto esplicita nell'attribuirgli certi diritti *morali*, sì da costringere l'interprete a questo sforzo di ricerca e di integrazione.

Innanzitutto bisogna tener presente che negli anni in cui fu studiata e preparata la legge sul diritto di autore, la figura del produttore non aveva ancora assunto, nel nostro Paese, i caratteri attuali:

---

(5) v. Capitani: *op. cit.*, pagg. 109-110.

qundo si parlava di « produttore » ci si riferiva, almeno nell'uso corrente, piuttosto alla *società produttrice* che non alla persona fisica del produttore, e questa concezione, giustificabile forse in relazione ai tempi e a certe circostanze *di fatto,* mentre costituì il maggiore ostacolo logico alla attribuzione della qualifica di « co-autore » al produttore, dissuase probabilmente il legislatore dal riconoscere espressamente a quest'ultimo quei *diritti morali* che alla qualifica di autore erano e sono strettamente legati (6).

Mi sembra comunque che il legislatore abbia voluto risparmiare, almeno nella forma, un nuovo colpo demolitore ai principi generali della legge sul diritto d'autore, secondo i quali i diritti sia morali che patrimoniali sulle opere dell'ingegno spettano jure proprio e a titolo originario *agli autori* (cfr. artt. 6, 12 e 20 della legge): come si è accennato all'inizio, tale fondamentale principio e la stessa coerenza del sistema appaiono già seriamente compromessi dalla singolare attribuzione dell'esercizio dei diritti di utilizzazione economica del film *al produttore,* che del film non è considerato né autore, né co-autore; il legislatore ha forse ritenuto che riconoscere troppo esplicitamente dei *diritti morali* al produttore cinematografico avrebbe significato infrangere definitivamente la logica e la coerenza del sistema e porre in sostanza il film al di fuori della disciplina giuridica stabilita per le opere dell'ingegno. Per evitare ciò, il legislatore ha preferito tacere quando ha potuto e in altri casi sottintendere il diritto morale del produttore.

Ma anche altre considerazioni possono averlo indotto a questo; si tratta in realtà di rilievi di ordine pratico, ai quali si è già accennato, sia pure di sfuggita, nelle pagine che precedono: a differenza dei diritti di utilizzazione economica — per i quali evidentemente si ha un reale conflitto di interessi fra il produttore ed i co-autori (conflitto che bisognava risolvere esplicitamente e che la legge ha difatti risolto nel modo che abbiamo visto) — l'eventuale esercizio dei produttore non turba generalmente, né tanto meno esclude l'esercizio degli stessi diritti da parte dei co-autori: di qui la minore necessità di precisarne testualmente la rispettiva portata e di indicarne i limiti.

---

(6) Oggi la situazione può ritenersi alquanto cambiata, e la personalità del produttore — forse per analogia e parallelismo con la figura del « producer » americano — può dirsi sufficientemente affermata anche nella nostra cinematografia, tanto da meritare indubbiamente qualche maggiore riconoscimento, sul piano sia morale che giuridico, in ordine alla *paternità* dell'opera cinematografica.

Se infatti il produttore si fa riconoscere tale nei « titoli di testa » del film o nel materiale pubblicitario, non viene affatto negato o leso il diritto del soggettista, degli sceneggiatori, del regista o dell'autore della musica di essere a loro volta menzionati, con l'indicazione delle rispettive qualifiche, nella pellicola; d'altra parte, è lo stesso produttore che provvede a formare i « titoli di testa », egli è perfettamente in grado di tutelarsi da sé e di *dare diretta attuazione al suo diritto morale,* anche in difetto di quell'espresso riconoscimento della legge che era invece necessario per rendere effettivo l'analogo diritto dei co-autori (art. 48) e degli attori (art. 83), i quali possono così farlo valere *anche contro la diversa volontà o l'inerzia del produttore.*

Anche per quanto riguarda il diritto di opporsi alle deformazioni, mutilazioni o modificazioni dell'opera cinematografica, analoghe considerazioni di ordine pratico possono aver consigliato al legislatore di tacere a proposito dei diritti del produttore: l'integrità dell'opera cinematografica infatti deve stare a cuore soprattutto ai co-autori, essendo la loro fortuna e loro reputazione artistica e professionale (o « quotazione », come pure si usa dire) indissolubilmente legate alle qualità e al successo dei film: i co-autori pertanto dovrebbero essere — e lo sono infatti, generalmente — i più vigili e gelosi custodi dell'integrità dell'opera cinematografica, e quindi i più diretti interessati ad esercitare il relativo diritto *morale* di opporsi alle modifiche.

Ciò considerato, mentre era necessario che la legge riconoscesse espressamente ai co-autori tale facoltà, non è apparso altrettanto indispensabile riconoscerla al produttore. D'altra parte non mi è sembrato vano sostenere, nelle pagine che precedono, l'esistenza di un diritto del tutto analogo del produttore cinematografico, anche se ciò che ho detto può valere solo nell'ipotesi che, di fronte ad arbitrarie e pregiudizievoli modifiche che il film avesse a subire nella fase dello sfruttamento commerciale ad opera di distributori, di esercenti di sale cinematografiche o di chiunque altro, vi fosse *acquiescenza o inerzia da parte dei co-autori*: ipotesi forse remota, ma tutt'altro che assurda o improbabile, se si pensa alle difficoltà, ai costi e ai rischi di un'azione legale, da svolgere eventualmente all'estero, o addirittura in lontani Paesi dove i co-autori potrebbero avere scarso interesse e minori possibilità pratiche del produttore di tutelare l'integrità del film e con essa il proprio prestigio professionale. Anche in questo caso però l'eventuale azione del produttore a tutela dell'integrità dell'opera non può nuocere affatto agli interessi dei co-autori,

ma difenderebbe anzi, insieme con il prestigio del produttore ed il buon nome della casa produttrice sul mercato cinematografico, anche la reputazione artistica e professionale dei creatori intellettuali dell'opera.

Ecco in che modo il silenzio del legislatore sui diritti morali del produttore cinematografico può spiegarsi e giustificarsi: quando infatti le considerazioni pratiche cui abbiamo ora accennato non lo hanno sconsigliato, la legge non ha esitato a stabilire quelle rilevanti eccezioni ai principi e alla coerenza del sistema che abbiamo viste, come quando ha riconosciuto al produttore la facoltà di modificare — entro certi limiti — le opere dei co-autori da utilizzare per la realizzazione del film e soprattutto quando gli ha attribuito il *diritto di inedito* sull'opera cinematografica.

A questo punto, mi pare di poter concludere che la esistenza di un *diritto morale* del produttore cinematografico — sia nelle sue manifestazioni più tipiche ed essenziali, sia in altre manifestazioni secondarie ma non per questo meno importanti e rivelatrici — possa affermarsi con tutta tranquillità.

Né deve trarre in inganno a questo proposito il silenzio o la riluttanza del legislatore nell'ammettere esplicitamente ed in via generale questo diritto: ché a tale reticenza egli può essere indotto dalle considerazioni pratiche ora esaminate (alcune delle quali peraltro abbastanza valide sul piano concreto) e soprattutto dal timore di far crollare, con altre macroscopiche deroghe, la già vacillante struttura del sistema.

# Il cinema europeo durante la Resistenza

*di MARIO QUARGNOLO*

Schiacciati dal rullo compressore della Wehrmacht tutti gli eserciti nemici, l'inverno del 1940 si presenta per l'Europa sotto la cappa di piombo dell'occupazione nazista « sine die ». In questa atmosfera immota, triste, cupa e preannunciante giorni ancora peggiori, le cinematografie dei paesi invasi tacciono e le sale, non requisite o danneggiate dai bombardamenti, si rassegnano alla ideologia che gli uffici del dottor Goebbels hanno sciolto in centinaia di chilometri di pellicola. « I cinematografari sono scappati », scriveva G.V. Sampieri in un servizio da Parigi nel novembre 1940 (1), « portandosi via i soggetti e i negativi; gli stabilimenti di produzione e i laboratori sono chiusi; i cinematografi sono per la maggior parte chiusi o requisiti dalle autorità. Quelli rimasti aperti fanno affari d'oro proiettando vecchie commedie francesi. La Ufa e la Tobis stanno organizzando grandi reti di noleggio per tutta la Francia. Dunque, a Parigi non si lavora e la cinematografia francese, che era assurta a contraltare di Hollywood, è finita ». Se tale era la situazione francese, la cui cinematografia — quella dei dieci anni — godeva un prestigio superiore all'americana, è facile figurarsi la condizione delle altre situate nei paesi invasi.

Ma il 1941 è l'anno di una vigorosissima ripresa; auspice l'autorità d'occupazione c'è tutto un fiorire di iniziative, un impegno assillante e fervido di realizzare, e da Parigi a Barrandov, da Copenaghen a Nizza gli studi riaperti e riadattati sfornano di nuovo i loro prodotti, tutti muniti del regolamentare « imprimatur » nazista. L'osservazione più ovvia, che nasce dalla precedente proposizione, è che fosse nata una cinematografia chiaramente collaborazionista. Invece,

---

(1) In « Film», Roma, 11 novembre 1940.

come cercheremo di dimostrare nelle pagine che seguiranno, i film migliori, e le stesse cinematografie nel loro complesso (a meno che naturalmente non si voglia cercare il pelo nell'uovo esaminando singoli lavori beatamente mediocri), risentono, magari talvolta a loro insaputa, del clima pesante dell'occupazione e dei fermenti tenacissimi di riscossa che si agitavano dietro le quinte di una passività che, via via, diveniva sempre meno docile.

Tre sono le formidabili macchine di propaganda: stampa, radio e cinema (anzi quest'ultimo, a detta di dittatori di ogni genere, è l'arma più forte). Ebbene, mentre le prime due servirono zelantissimamente l'invasore e la sua ideologia (si pensi solo alla stampa francese dei quattro anni e a radio Parigi), il cinema non si prestò né direttamente, né indirettamente al gioco degli occupanti. All'indomani della Liberazione — salvo il caso del *Corvo* che vedremo più avanti — in Francia ci furono procedimenti epurativi verso persone « fisiche » (specie attrici), accusate di aver collaborato col nemico con rapporti di affari o sentimentali, ma le accuse non toccarono mai il tasto, di ben diverso suono, della propaganda. In Cecoslovacchia, le non certo tenere autorità comuniste lasciarono ai loro altissimi posti di responsabilità i registi Vávra, Cáp e Fric, i tre grandi del cinema ceco sotto l'occupazione. Quindi, per l'antico detto: « Chi non è con noi è contro di noi », già si potrebbe parlare in qualche modo di una resistenza cinematografica, o almeno di una non-collaborazione decisa; ma c'è dell'altro. Dobbiamo difatti pensare che, delle tre armi di cui sopra, il cinema è l'unica che non può vivere clandestinamente: bene o male funzionarono radio e giornali alla macchia, ma il cinema deve essere un affare pubblico, fatto e mostrato sotto gli occhi di tutti; pertanto, mancandogli l'alternativa della clandestinità, anche la sua semplice non-collaborazione assume un ben diverso rilievo di quello di radio o stampa. Sugli schermi non si può scrivere, impunemente, come sui muri.

La non-collaborazione cinematografica non si limitò però a una neutralità guardinga; nelle opere migliori dell'opaco periodo circola un sottile spirito di resistenza, perché gli artisti che le realizzarono erano permeati di quegli ideali (alcuni, come i francesi Becker, Grémillon, Le Chanois, Daquin erano resistenti militanti) e soprattutto, perché essi non potevano non trasferire sullo schermo in immagini, spesso eloquenti, la notte e la nebbia che li stringeva da ogni lato. E così gli artisti interpretarono lo struggente accoramento dell'anima popolare, con film tristi, disperati (oppure pieni di speranza nono-

stante le apparenze del presente), con evasioni nella favola e nella storia nazionali, a cui si guardava con chiare finalità patriottiche, con allusioni, talvolta audaci, alle durezze naziste. Forse, alla fine, qualcuno potrà giudicare il nostro studio un « molto rumore per nulla », ma bisogna pur dire che, se è facile fare i film *sulla* Resistenza, non è altrettanto agevole farne *nella* Resistenza e che ogni minimo riferimento ai suoi ideali rappresentava per il pubblico di allora un caloroso appello alla gelosa conservazione di certi sentimenti fondamentali che non potevano morire sotto la funerea coltre dell'ideologia hitleriana.

**La Francia**

Nel movimento di riscossa del cinema europeo, la Francia ha avuto, come era naturale date le sue insigni tradizioni, la parte del leone. Ormai il pessimismo dei dieci anni, quello di Carné-Prévert, di Duvivier e di Renoir, che presagiva la catastrofe, era superato dagli avvenimenti; i fantasmi agitati in tante opere memorabili erano usciti dai loro incerti contorni per prendere le dure fisionomie degli emissari di Hitler; il pessimismo, perciò, adattandosi alla realtà assumeva una diversa colorazione e fu quasi dolce, all'inizio, quando la sacca di Stalingrado e lo sbarco in Normandia erano enormemente lontani. Anzi, a ben vedere fu sempre un pessimismo dolce, poiché, quando la situazione precipitò a favore del mondo libero, erano ancora in stato di avanzata preparazione, di lavorazione o di rifinitura, i tipici esponenti di quel periodo che Roger Régent magistralmente definì una lunga « navigation dans la nuit ». Un pessimismo quindi che, individuata la belva, cercava di sfuggirle e spesso di contrattaccarla per le sottili vie della cultura e dell'intelligenza, ma che, in fondo, non sperava in una rapida neutralizzazione.

Il cinema francese, all'indomani del 25 giugno 1940 (armistizio di Compiègne), era dunque praticamente distrutto. I grandi e i grandissimi dei famosi dieci anni si erano dispersi per il mondo: Jacques Feyder si era rifugiato in Svizzera e Pierre Chenal in Argentina, Duvivier, Renoir e Clair avevano trovato asilo a Hollywood. (Anche l'esodo degli attori fu impressionante: Jean Gabin, Michèle Morgan, Jouvet ecc.). Soltanto Marcel Carné era rimasto in patria ad assistere alla proibizione di tutte le sue opere, decretata dai tedeschi e da Vichy per ragioni, come essi affermavano, « politiche, diplomatiche e di moralità ». Lo stesso era accaduto un anno prima, quando

i nazisti avevano invaso la Cecoslovacchia: dagli schermi del protettorato erano stati immediatamente eliminati i suoi film. Con tali precedenti, cioè con l'intera « opera omnia » all'indice, Carné e Prévert (anch'egli rimasto in trappola a Parigi), sembravano maturi per il campo di concentramento.

Nella prima quindicina del gennaio 1941, a Parigi, su dodici prime visioni, nove provenivano dalla Germania e tre erano vecchie produzioni francesi di mediocre qualità non ancora sfruttate. Ma il 15 febbraio si riaprivano gli studi di Billancourt per un film di Christian-Jaque: *L'assassinat du père Noël.* Con tale pellicola e con quanto si veniva concretando nella cosiddetta zona libera, aveva inizio la « navigazione nel buio », una navigazione quanto mai fortunosa, con duecentoventi approdi.

Tracciando il consuntivo di quell'epoca strana e per certi versi affascinante (anche l'orrido, si sa, ha un suo fascino), Roger Régent ha potuto affermare: « Non c'è stato un solo produttore francese degno di questo nome che abbia realizzato una sola opera di propaganda in favore del nemico. I film di propaganda, usciti dai nostri studi, in tutto meno di sette/otto bobine, come ad esempio *Forces occultes,* furono tutti realizzati da ditte espressamente costituite, con capitali tedeschi o assimilati... Si girarono molti film mediocri dal punto di vista artistico, ma non dobbiamo dimenticare che anche un pietoso " vaudeville " sottraeva a una eventuale propaganda decine di migliaia di metri di pellicola e tonnellate di materiale diverso, merce, tutta questa che diveniva ogni giorno più rara » (2). Anche alcune pietose opere di propaganda nazionale come *Jeannou* (1943) di Léon Poirier, *Cap au large* (1942) di Jean-Paul Paulin o *Port d'attache* (1943) di Jean Choux, che predicavano il ritorno alla terra, lo spirito di famiglia o qualche altra « crociata » del resto strettamente nazionale, assai alla moda sotto Vichy, non si possono assolutamente considerare un massiccio appoggio alla mostruosa macchina montata da Goebbels e dai suoi.

Quindi, il cinema francese non collaborò. In quell'epoca triste, in quel vicolo senza uscite era impensabile l' « humour » di un René Clair o il sottile gioco divertito del Feyder della *Kermesse eroica;* ed impensabile era pure la prestazione di un rimasto, Maurice Chevalier, l'emblema stesso della « joie de vivre » francese, che, a voler proprio

---

(2) ROGER RÉGENT: « Cinéma de France », Parigi, 1948.

essere tenacemente ottimisti, era andata in una vacanza a tempo indeterminato. Del pari impensabili, come abbiamo già accennato, erano le tesi alla Duvivier, alla Carné o alla Renoir, giudicate assai pericolose socialmente e perciò i realizzatori si rifugiarono di preferenza nella fantasia, nella storia, nell'avventura, nei film non compromettenti (nei due sensi si intende!) che si svolgevano in paesi indefiniti in un'epoca indefinita. Fa uno strano effetto rivedere tali film (alludiamo a quelli che si sarebbero dovuti svolgere, a rigore, in una Francia contemporanea e, per esemplificare, citiamo i primi due che ci vengono alla mente: *Goupi mains rouges* (1943) di Becker e *La main du diable* (La mano del diavolo, 1943) di Maurice Tourneur). Essi si snodano in una neutralità opaca e fredda e lo spettatore non può non domandarsi: « Ma dove e quando succede tutto questo? ». Si pensi al *Goupi* di Becker, ritratto dei contadini francesi, con poliziotti francesi, con un personaggio che viene da Parigi (ma quale Parigi?), con un altro che ha combattuto con Napoleone, con un altro ancora ex-soldato d'Indocina..., ebbene, nonostante ciò, il film dà la netta sensazione di una figura priva di contorni. E sempre in tale film ci sono biciclette, treni, automobili, determinati abbigliamenti eppure non c'è il minimo aggancio con un'epoca precisa.

E così *Dernier atout* (1943) dello stesso Becker, un grosso poliziesco all'americana, si svolgeva in una specie di paese sudamericano indefinibile, con gangsters e G. Men fantastici. Forse, dice il Régent, non si volle dare alla « Propagandstaffel » (l'organo supremo tedesco di controllo) la soddisfazione di dire che gli Stati Uniti erano un paese di banditi. Comunque, i Jean Dupont di Parigi che si videro sullo schermo in quei quattro anni non si sapeva esattamente chi fossero e di dove fossero, né in che epoca vivessero.

Pertanto, il periodo più duro della storia francese, non lasciò traccia diretta sugli schermi, il che significava già una grave condanna, poiché, non potendo assolutamente approvarlo (come stampa e radio andavano facendo), i cineasti di Francia preferirono ignorarlo, quasi estirpandolo dall'umanità dei personaggi, come si fa, in un campo ordinato, delle erbe maligne.

Durante la lunga « eclisse », per dirla ancora col Régent, ci fu gran copia di opere mediocri, ma nacque anche un nuovo stile e apparvero alcuni grandi o grandissimi film, che culminarono nel monumentale *Les enfants du paradis* (Amanti perduti, 1944), uno dei più bei film della storia del cinema. E' proprio di queste opere che vorremmo ora occuparci, non nella ricerca dei loro valori artistici, ma

per vedere fino a qual punto esse contribuirono ad una presa di posizione, più o meno cosciente, contro l'incalzare dell'ideologia hitleriana.

A giudizio unanime c'è un film che superò ogni limite di prudenza e che inspiegabilmente passò, attraverso le fitte maglie della censura, quel *Pontcarral* (1942) di Jean Delannoy (sceneggiatura di Bernard Zimmer), in cui le vicende di un colonnello napoleonico ribelle a un governo instaurato dallo straniero si prestavano a trasparentissime allusioni. Scrive il Sadoul: « La " Propagandstaffel " non capì il senso delle prime inquadrature del film: l'inaugurazione di una piazza Louis XVIII da parte dell'esercito e del clero, al tempo in cui Vichy moltiplicava le piazze Maréchal Pétain. Ma il pubblico francese ne afferrò il significato e applaudì Pierre Blanchar che gettava in viso al giudice istruttore: " Sotto questo regime, signore, è un onore l'essere condannato " ». E il Régent incalza: « Sotto diverse forme, l'opera accarezzava il patriottismo compresso degli spettatori. In un momento in cui il vessillo nazionale era rigorosamente proibito, in cui ogni festa nazionale era considerata sovversiva e pericolosa, questo film portava echi di gloria e di eroismo che non potevano non toccare gli spiriti avvertiti. Per chiunque avesse l'abitudine di prendere la temperatura delle masse riunite davanti a uno schermo, non c'era alcun dubbio: *Pontcarral* risvegliava nei francesi il sentimento nazionale. Già dalle prime proiezioni ebbero luogo manifestazioni che fecero temere l'interdizione pura e semplice del film. Nelle scene finali (le più deboli artisticamente) quando il colonnello sfila in testa al suo reggimento e parte per l'Africa, di cui inizia la conquista, non mancarono mai gli applausi » (3).

Sul finire dell'occupazione venne presentato un altro lavoro, sottilmente patriottico: *Le ciel est à vous* di Jean Grémillon (soggetto di Charles Spaak e Albert Valentin). Grémillon, che militava come abbiamo visto nella Resistenza, nel raccontare la semplice storia di due umili cittadini diventati assi dell'aviazione, esaltò, attraverso di essi l'eroismo francese durante quei mesi del 1943-44 nei quali i partigiani avevano intensificato le loro azioni: « quella storia semplice, spoglia eppure piena di forza suonò come un appello al combattimento » (4). Un'opera precedente dello stesso Grémillon, *Lumière d'été* (1943), indirizzava chiaramente i suoi strali polemici (il sog-

---

(3) GEORGES SADOUL: « Storia del cinema », ed. it., Torino, Einaudi, 1953.
(4) GEORGES SADOUL: « Grémillon e Becker » in « Bianco e Nero », n. 1-2, Roma, 1960.

getto era di Jacques Prévert e Pierre Laroche), contro i cardini sociali del regime di Vichy. Indimenticabile la conclusione del racconto, quando « un castellano corrotto e criminale, trasvestito per una festa danzante da Luigi XVI, veniva precipitato in un burrone da un gruppo di operai che avanzava su di lui. Le allusioni non erano, neanche in questo caso, troppo velate » (Sadoul). Fermenti sociali di netta opposizione si agitavano anche in *Adieu Léonard !* (1943) di Pierre Prévert (soggetto di Jacques Prévert), « toccante messaggio di libertà » (Régent), evasione poetica da una comunità praticamente in catene, che si ispirava all'*A nous la liberté* di clairiana memoria.

Ci furono poi altre opere (e tutte di valore) che si possono considerare un segno dei tempi, vigorosa elegia, che nella loro struggente amarezza condensarono, in potenti immagini, i tristi pensieri dei più. Sono queste le opere di cui abbiamo accennato all'inizio: quelle del « pessimismo dolce », se così si può chiamare, che sfuggivano la tragica realtà circostante per chiudersi entro atmosfere rarefatte, sognanti, delicate, malinconiche e intensamente poetiche. L'esordiente Robert Bresson, affrontando l'inconsueto tema della conversa di Belfort in *Les anges du péché* (La conversa di Belfort, 1943) affermava la possibilità per l'uomo che crede in qualche cosa, di intervenire nei movimenti di un mondo dominato da forze che si sono allontanate sempre più da una concezione razionalistica, ma soprattutto come ha ben detto Marco Siniscalco (5) le due protagoniste, Anna Maria e Teresa, si fanno notare per un loro diverso e insieme comune senso di ribellione a ogni convenzione, a ogni regola, che non trovi interna rispondenza. In altri termini, Bresson rivendicava in quei tempi bui, attraverso una vicenda di dolore e di morte, la dignità dell'uomo che deve accettare solo ciò di cui è intimamente convinto, un messaggio questo non propriamente conforme a quanto stava accadendo in quel momento in Europa, in cui milioni di uomini erano costretti ad accettare una condizione che non sentivano e che ad essi ripugnava.

E veniamo ai due prestigiosi film della coppia Carné-Prévert: *Les visiteur du soir* (L'amore e il diavolo, 1942) e *Les enfants du paradis*. Il primo, come ricorda Georges Sadoul, nell'intenzione degli autori aveva un personaggio, il diavolo, che si ispirava, magari tortuosamente, addirittura a Hitler. E la sequenza finale — quando

(5) MARCO SINISCALCO: « Robert Bresson », in « Cinema », n. 109, Milano, 1953.

il cuore dei due amanti cambiati in statue continua a battere sotto i colpi del diavolo e l'apparente insensibilità della pietra — potrebbe benissimo aver voluto significare (e difatti, lo spettatore dell'epoca sensibile alle più sottili allusioni così lo interpretò) l'invincibilità eterna dell'idea di libertà (e l'amore di Anne e Gilles è sinonimo di libertà) che anche la più possente forza del male non può vincere.

*Les enfants du paradis,* girato fra mille difficoltà sotto l'occupazione e presentato dopo la Liberazione, comincia già nei titoli di testa con una solenne dichiarazione di libertà, poiché, a un certo punto, mentre si snodano « cast » e « credits », leggiamo: « Collaboratori nella clandestinità: Joseph Kosma e Alexander Trauner ». Crediamo che sia l'unica volta in cui un titolo di testa cinematografico si stacchi dalla sua fredda impersonalità, per assumere un potente linguaggio simbolico; dietro a tale didascalia c'è tutto un brulicare di angoscia, di disperazione, di rassegnazione e, anche, di una tenace fede. Il pessimismo di *Le jour se lève* o del *Quai de brumes,* che già nei *Visiteurs* aveva assunto una nuova colorazione, qui, come ha detto anche Michelangelo Antonioni, appare in certo senso ancora più rasserenato, o solamente rassegnato, comunque ingentilito da una cert'aria quasi shakespeariana (e il perché di tale trasformazione noi lo abbiamo spiegato o almeno tentato di spiegare, nelle pagine introduttive del presente scritto). Mario Gromo a proposito di quanto ci interessa scrisse: « Carné, che alle prime minacce di Hitler pensava soltanto al suo film, reagendo ora agli orrori che angosciavano il suo paese e il mondo, si abbandonava al rifugio e al conforto di un bello persino soltanto formale, quasi fine a se stesso. La vita era sommaria, crudele, omicida; e Carné non si stancava di accarezzare e di inserire, nella sua nuova opera, intenzioni ironiche o letterarie, allusive o illustrative, una più sottile e raffinata dell'altra » (6). Dal canto suo, l'attento Régent osserva che *Les enfants du paradis* « in barba a Vichy, espressero alcune idee e un concetto della vita e dell'amore infinitamente più sovversivi di quanto avrebbero permesso i censori liberali prima del 1939 ». Così i grandi sopravvissuti della catastrofe del 1940, Carné e Prévert, riuscirono ancora a vincere, come i cuori di Anna e Gilles vincono il diavolo, una drammatica, oscura condizione in cui non sembrava ci fosse assolutamente posto per essi.

---

(6) Mario Gromo: «Film visti », Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.

Talune interpretazioni critiche « a posteriori » delle suaccennate opere, e in particolare dei *Visiteurs* (si veda, tanto per fare un nome, Jean Quéval), negano o comunque polverizzano quell'anelito di libertà che in esse noi abbiamo invece scorto, con sufficiente chiarezza. Tale tesi non ci impressiona eccessivamente; è facile rispondere che ogni opera d'arte, oltre al suo eterno significato universale, assume in ogni tempo aspetti particolari a seconda del clima, diciamo così, corrente, e pertanto suscita sentimenti e idee in certo senso « pratici » buoni soltanto per una determinata situazione storica. Del resto, questo avviene (non è una scoperta!) per tutte le produzioni umane, anche per le più banali. Ma per le opere che noi abbiamo esaminato c'è di più; c'è il dialogo diretto tra realizzatore e pubblico, entrambi contemporanei, entrambi tuffati fino ai capelli in un'irrespirabile atmosfera di dubbio, di sospetto, di errore. Non è l'opera d'arte, che so !, greca adatta a una situazione storica, ma l'opera d'arte nata in una precisa situazione storica, che non può non riflettere; l'autore quindi è l'interprete della coscienza popolare. Questo concetto è espresso assai bene dal Régent quando dice che lo spettatore francese non era l'impossibile testimonio di un film, ma una sorta di autore anonimo di tutte le opere di valore che uscivano sugli schermi. E così, oggi si può sorvolare sul carattere risorgimentale dei melodrammi verdiani; ciò non toglie però che un siffatto metro critico sia perlomeno lacunoso.

Ci resta ora da parlare di due film molto discussi che, a prima vista, non dovrebbero trovar posto tra le righe di questo studio. Si tratta, come tutti avranno capito, di *Le corbeau* (Il corvo, 1943) e dell'*Eternel retour*. Il primo costò ai suoi autori (registi: Clouzot, soggettista Chavance) una « temporanea » epurazione a vita. Prodotto dalla Continental, la casa francese strettamente legata ai nazisti, fu considerato un incitamento alla delazione a favore dei tedeschi, o perlomeno una compiaciuta denuncia, ad usum degli occupanti, dei difetti delle « piccole città » della Francia. Il secondo (1943) di Cocteau-Delannoy, candidamente presentato a Londra nel dopoguerra, si sentì perentoriamente affibbiare l'etichetta di « film nazista ». Sul *Corbeau* si è scritto molto, specie dopo il passaggio della tempesta; in sostanza, ridimensionate le cose, si capì che semmai l'opera si svolgeva proprio contro la subdola attività dei delatori, che purtroppo anche in Francia, facilitavano il lavoro alla Gestapo e alle SS. Quanto all'*Eternel retour* l'accusa londinese, non ci sembra basata su solide prove; lo splendido formalismo barocco dell'opera e

l'intenzione, tutta spettacolare e commerciale, di surrogare le assenti grandi coppie americane, con gli « amanti perfetti » Jean Marais e Madeleine Sologne, erano sovrastrutture così massiccie da seppellire tutto il resto (se pur ci fosse effettivamente stato).

Ma, in ogni caso, i film più nobili dell'oscuro periodo giovarono alla causa della Francia. Essi furono una specie di elevata protesta contro l'infuriare della « belva », un'oasi solida e sicura, che conteneva l'urgere della bufera, e soprattutto una dimostrazione eloquente che la Francia, vinta dalla materialità delle armi era ancora ben in piedi nel campo dello spirito. Film come questi, si potrebbe aggiungere parafrasando Mario Gromo, sono segni di una preziosa e delicata civiltà, quella che dall'azzurro Mediterraneo appena giunge a lambire una sponda del Reno. E pertanto, siamo d'accordo con Roger Régent, il cinema francese non ha perduto la battaglia dell'arte, una battaglia, che in appoggio agli scontri delle armate si svolgeva in Europa e nel mondo. « Esso », dice testualmente il Régent, « ha onestamente giocato la sua partita in un'ora dove parecchie cose erano perdute e le speranze deluse. E ha vinto ».

**La Danimarca**

Boerge Trolle (7) ricorda che l'occupazione della Danimarca da parte delle armate naziste, avvenuta il 9 aprile 1940, fu un colpo crudele e violento per il paese. Allo scopo di tenere il più lontano possibile dai cinema i film di propaganda e di attualità dei tedeschi, venne fondata la « Ministeriernes Filmdvalg », che immediatamente iniziò una larga produzione di documentari. « La presenza dell'esercito tedesco, impedì naturalmente che il documentario danese venisse direttamente impiegato a favore dello sforzo bellico alleato ma non si perdettero di vista le possibilità che esso offriva di celati messaggi. Il più riuscito tentativo in questo senso fu *Kornet er i fare !* (Il raccolto è in pericolo, di Hagen Hasselbach, 1944) che illustra la minacciata invasione del sud di una malattia dei cereali. Ben presto i danesi compresero l'allusione ad un'altra specie di parassiti del sud, che derubavano e saccheggiavano il paese e portavano via il raccolto ». Intanto, intorno alla Minerva Film (società di cortometraggi) si veniva formando un vero e proprio gruppo di Resistenza. Theodor Christiensen, riprese clandestinamente molti « servizi » nel cuore del-

(7) BOERGE TROLLE: « Il cortometraggio in Danimarca », in « Bianco e Nero», n. 5, 1959.

l'occupazione a rischio della vita, e molto materiale, passò in Svezia e di lì in Gran Bretagna dove fu utilizzato dalla propaganda alleata, anche ad esempio, dal documentario di Capra *Why We Fight* (Perché combattiamo). *La Danimarca lotta per la libertà* dello stesso Christiensen, che di nascosto fu esportato, giunse nel mondo libero come un messaggio antifascista della lotta che la Danimarca aveva ingaggiato contro le forze soverchianti dell'esercito tedesco e della Gestapo.

Ma, a nostro avviso, il più bel film della Resistenza danese è stato il *Dies irae* di Dreyer. Siamo perfettamente al corrente delle dichiarazioni in merito rese dallo stesso Dreyer in risposta a certe recensioni londinesi; in sostanza l'autore negava di aver avuto l'intenzione di fare opera di Resistenza. Risparmiamo a chi ci ha pazientemente seguito fino a questo una ripetizione di quanto abbiamo già affermato in generale e nel « particolare » della Francia invasa e passiamo senz'altro all'esame, secondo il nostro punto di vista, di *Dies irae,* rilevando innanzitutto che, e non a caso, si tratta del più cupo, del più disperato tra i grandi film di Dreyer. Persino la *Passione di Giovanna d'Arco,* nella sua latente tragicità, è pur sempre un film, di diciamo così di « vittoria », poiché il martirio della Pulzella segue un crescendo epico, interiormente confortato dalla fede ed esteriormente dall'appoggio popolare che, nel finale, rompe addirittura gli sbarramenti dei soldati di Warwick, al grido di: « Avete arso una Santa ». La *Passione,* a ben vedere, termina con un lieto fine: la folla piange e prega sulla Santa, il cui sacrificio darà nuovo vigore alla riscossa francese. Il rogo di Anne, la « strega » di *Dies Irae* è tragico ed inutile, è un assassinio brutale consumato a freddo, seguito da una folla squallida e consenziente. Non c'è più tempo per la pietà !

Ma il terreno su cui posano saldamente le radici del film, non è tutto qui. Quando il film viene concepito e girato, è il tempo delle macabre parate, delle delazioni, delle case insicure, della tortura e delle esecuzioni capitali fatte dagli invasori, ebbene tutto ciò trova piena risonanza nello svolgimento di *Dies Irae*: la « processione » che conduce la strega al rogo, le denunce di presunta stregoneria, l'irruzione nella casa del pastore in cerca di Marta, il suo interrogatorio a base di torture e infine il rogo stesso, non potevano lasciare insensibili gli spettatori. Ma in modo speciale era un'epoca disperata, in cui la gente come Anne e Martin evadeva in impossibili sogni, della cui realizzazione era quanto mai insicura, poiché ancora (il film è stato proiettato in prima mondiale il 13 novembre 1943) non si riusciva ad intravedere la baluginante alba della lunga notte.

A nostro avviso, però, l'allegoria va ancora più in là: Merete, la vecchia, rappresenta, con la sua impietosa durezza, il nazismo; il pastore Absalon, il collaborazionista; Martin, il figlio, è l'indeciso, il tentennante, forse l'attendista, comunque colui che si schiera dalla parte del più forte. Contro queste tre figure funeree si erge Anne, personaggio decisamente anacronistico, poiché simboleggia il diritto di vivere e di amare della gioventù, ed è chiaro, come per tale personaggio, non ci sia posto in un quadro così fosco, inumano, raggelante. La gioia della vita, dell'amore, dei cieli azzurri e dei campi inondati di sole devono abiurare; nel ferreo e freddo stato che domina l'Europa esse hanno perduto la cittadinanza. Non c'è posto per il sorriso, per la speranza, e la vecchia Merete tronca sul nascere il canto innocente di Anne, come in tutta Europa venivano troncate continuamente le fiduciose giovinezze di tante Anna Frank, che non chiedevano altro che il rispetto del loro diritto alla vita ed all'amore. In tale senso, quindi, il personaggio della matrigna Anne, raffigura una Resistenza non armata, né consapevole, ma altrettanto tenace e possente nella sua forza spirituale e naturale e il sottinteso ammonimento che le stragi degli innocenti, non giovano alla causa di chi le perpetra e prima o poi si pagano.

### La Cecoslovacchia

« I sei tristi anni di occupazione », scrive Ernesto G. Laura nel suo fondamentale testo, « significarono anche in Cecoslovacchia l'oscurità e il terrore di ovunque. Malgrado i loro sforzi, i nazisti non ottennero che i cineasti cechi si piegassero a realizzare film di propaganda anche larvata » (8).

Benché ridotta al minimo, la cinematografia ceca seppe dunque sfuggire alle pressioni politiche, con una « meditata evasione, che salvava in essa la serietà umana e morale », come si potrebbe dire parafrasando Giulio Cesare Castello. Fra le produzione che più interessano il presente studio, ricordiamo *Rozina sebranec* (1945) di Vávra, film in costume di forte impronta nazionale (Laura) e la « fine satira » in costume del regista feudale *Prstynek* (1945) di Fric, tratta da un soggetto di uno scrittore, Ivan Olbracht, messo politicamente al bando, il cui nome pertanto non figurava nei titoli di testa. *Vera Lukasova* (1939) di Emil Frantisek Burian, che intendeva « esprimere i

(8) ERNESTO G. LAURA: « Il film cecoslovacco », Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960.

problemi sentimentali degli adolescenti e il loro conflitto col mondo degli adulti, suscitò proteste da parte dei filonazisti che accusarono il regista di intellettualismo di sinistra, riuscendo a far togliere il film dalla circolazione e a far internare il suo autore in un campo di concentramento ». « Non potendo fare apertamente del patriottismo », dice ancora E.G. Laura, « il modo migliore era quello di rivolgersi ai classici della letteratura. Nel 1940 cadeva il centoventesimo anniversario della nascita della scrittrice Bozena Nemcova e, benché di solito non si celebrino che i centenari, si approfittò dell'occasione per ricordare, con amore, una personalità il cui significato era attualissimo ». E così Frantisek Cap, realizzò *Babicka,* una fresca storia ambientata nella Boemia asburgica, in cui pur non prendendo apertamente posizione contro l'Austria, la scrittrice metteva in rilievo i lati dell'indipendenza boema. « A quel fondo puro d'una Nazione, tradotto in pagine di vena fresca e semplice, tornavano anche nel 1940, sotto il nuovo dominatore i cechi per trarne conforto alla propria volontà d'indipendenza » (Laura). E... « l'accoglienza del pubblico al film ebbe, nel clima politico di quegli anni, il carattere di una autentica manifestazione patriottica ». Anche il modesto *To byl cesky muzikant,* biografia del musicista Kmoch, ebbe grandi accoglienze, dovute alla sua sotterranea ispirazione patriottica.

Ma pure, i più importanti film del periodo, quelli che giunsero alla mostra di Venezia, risentono di quella tristezza e di quella disperazione che abbiamo già visto a proposito di altre opere, realizzate in altri paesi occupati, e crediamo inopportuno ripeterci.

### Altri paesi

Questo studio ha voluto esaminare la Resistenza dei cineasti nei paesi effettivamente invasi ed occupati dai tedeschi, trascurando pertanto quella Resistenza che si sviluppò anche negli stati cosiddetti satelliti (Ungheria, Romania, Bulgaria) e persino nei due vertici dell'asse Germania e Italia. In tal modo ci restano brevi accenni sui paesi bassi, sulla Polonia e sulla Norvegia; Grecia e Jugoslavia, possono essere messe da parte non avendo allora un apprezzabile impianto cinematografico.

Dice il Sadoul che i teatri di posa polacchi vennero distrutti, e il pubblico disertò i cinematografi i cui incassi andavano al partito nazionalsocialista. In Norvegia, invece, si sviluppò una certa produzione accentrata attorno ai nomi di Helge Lunde (*Il bastardo,*

1940), di Leif Sinding e di Tancred Ibsen. Le pellicole, specie le migliori, con le loro origini chiaramente nazionali, non possono certo entrare a far parte di un ipotetico « cinema collaborazionista ». La guerra limitò moltissimo anche la produzione belga, del resto non copiosa neanche prima. Si continuò, anche in regime di occupazione, col documentario. Come accadeva in Danimarca, anche qui, ad opera del regista Emile De Meyst, venne girato clandestinamente un film sulla Resistenza (*Soldats sans uniforme,* 1944), terminato all'indomani della Liberazione. Anche in Olanda non si andò oltre la realizzazione di qualche innocuo documentario.

Il panorama che abbiamo così concluso, navigando per dirla col Régent, nel buio, ha documentato, speriamo, l'assenza di « collaborazionismo » da parte del cinema. In uno dei momenti più tetri della storia d'Europa, l'arma più forte si dimostrò appunto tale, ma in senso nettamente opposto dalle mire dei conquistatori. Uniti fianco a fianco, nelle sale buie, mal riscaldate, con la corrente elettrica che spesso mancava e con l'incubo dei bombardamenti e delle retate, milioni di uomini trovavano rifugio e conforto nei racconti delle loro cinematografie, che, con stampa e radio completamente asservite, rappresentavano l'unico segno di indipendenza e di civiltà, la prova che sotto la pietra i cuori battevano ancora e che il male nulla poteva contro gli eterni valori dello spirito.

# Note

## Del documentario tecnico-industriale o "tecnofilm"

*Che cos'è il tecnofilm? Tecnofilm è il documentario tecnico-industriale, che informa sulle attività del lavoro, che illustra procedimenti industriali, che studia al dettaglio le attività produttive, che orienta professionalmente apprendisti, tecnici, operai specializzati. Il tecnofilm non è, propriamente, un documentario che dovrebbe essere presentato al grande pubblico, durante una proiezione di trattenimento. Che interesse potrebbero avere gli spettatori comuni a conoscere come si ottiene* La rettifica *(è il titolo di un documentario francese di novecento metri) o come funziona una* Centrale termoelettrica *(italiano, girato in Sicilia), o* Come si diventa muratori *(britannico)? Di regola, il tecnofilm è strettamente professionale. Spesso apparrà ai non iniziati, al pubblico non specializzato, anche lungo, prolisso, noioso se si vuole: ma assolve, presso il proprio pubblico, a un compito preciso, che ha la sua funzione e la sua utilità nel mondo del lavoro.*

*Il compromesso in atto, nelle pubbliche sale, tra documentario spettacolare e documentario scientifico o di divulgazione scientifica, che permette — in Italia — al secondo di usufruire delle provvidenze e degli aiuti governativi che sono concessi al primo, fanno sì che anche sugli schermi normali tenti ad introdursi, e spesso si è già introdotto, il tecnofilm. Ma non si tratta sempre di un tecnofilm rigoroso: è — più spesso — un film tecnico di minori ambizioni, anche se realizzato piacevolmente come il britannico (insignito di un « Oscar »)* Giuseppina, *su una stazione di rifornimento di carburanti; un documentario, dunque, che cerca di sfruttare qualche risorsa spettacolare, propria del soggetto trattato, onde la fredda materia tecnica venga a riscaldarsi al fuoco della fantasia del documentarista, o per qualsiasi altra circostanza che renda* attraente *la materia trattata (né più né meno come i pedagogisti vorrebbero attraente la lezione di cose).*

*Così possono essere considerati, in parte, tecnofilm, anche l'italiano* Storia del pavimento, *l'olandese* Vetro *o il francese* Scintille *— anche se spesso si basa su soli effetti visuali — mentre, inoltre, un tecnofilm come* Infortuni sul lavoro *sarà utile — e forse più — se presentato al di fuori delle aziende e delle fabbriche. Arriverà anzi con maggiore forza di persuasione, al lavoratore in riposo, il suggerimento, introdotto quasi di soppiatto, nel corso di uno spettacolo ameno, di non dimenticare, allorché sia il momento di compiere qualche lavoro pericoloso, ogni doverosa cautela e misura di sicurezza.*

*Se il documentarista si è messo dietro la macchina da presa col preciso scopo di girare un tecnofilm, esso non può farsi sedurre di continuo dalle suggestioni spettacolari del soggetto trattato. Sarebbe come se, trattando di corrente elettrica o di una sorgente generatrice, si abbandonasse eccessivamente agli svolazzi che potrebbero ispirare le acque in movimento di una cascata, e alterasse la economia della sua descrizione, abusasse del poco metraggio a disposizione, proprio in divagazioni — anche poetiche — che troppo lo allontanassero dal tema centrale, di indole tecnica.*

*D'altronde, ove esso voglia afferrare la attenzione del pubblico, il regista non intende rinunciare alla* drammatizzazione. *E' proprio con la drammatizzazione del soggetto trattato che potrà far comprendere meglio allo spettatore le forze positive e negative in contrasto, e meglio indicare le possibile soluzioni di un determinato problema.*

*Un film canadese,* Non accadono incidenti, *vuol mostrare quanto sia necessaria una perfetta organizzazione antiinfortunistica proprio con la drammatizzazione: ricostruendo addirittura gli infortuni. Lo stesso avviene nel caso del britannico* Joe entra in fabbrica: *un giovane viene assunto come apprendista. Se troverà comprensione presso i superiori e i compagni riuscirà a divenire un buon operaio. Se verrà trattato con noncuranza e addirittura insofferenza potrà essere nocivo a sé e agli altri. Il cortometraggio lo dimostra mediante vere e proprie scene inventate, recitate. Qui tutto il tecnofilm non è più un documentario, ma un vero e proprio breve film (documentato) a soggetto.*

*Ma, per restare nel campo della drammatizzazione, se si intende realizzare un semplice documentario, non sarà lecito ricostruire tutto, per non tradire la stessa essenza del film di documentazione, o documentario, che è di natura realistica. Lo provano taluni esempi abbastanza conosciuti di film di documentazione i quali, proprio al momento di ricostruzioni evidenti, magari in costume, in occasione di una rievocazione storica, risultano meno efficaci. E' il caso di* Potenza di fuoco *(tedesco), di* L'erba della regina *(belga, sulla tabacchicoltura), o di* Guglielmo Marconi *(italiano). Qui il falso, il posticcio, lo stesso costume storico, svelano la contraffazione della realtà, e snaturano il documentario come viene inteso rettamente: cioè quale* elaborazione creativa della realtà in atto.

*Tipico tecnofilm che non indulge a suggestioni spettacolari è* Elea classe 9000, *su un nuovo calcolatore elettronico creato dalla Società Olivetti. Con* Cava dei colori *il regista ha ottenuto spontaneamente — in Sicilia — un documentario spettacolare che trae spunto da una attività lavorativa, già di per sé stessa particolarmente pittorica. Così pure in* Quando le Pleiadi tramontano, *dedicato alla pesca del tonno e del pescespada.*

L'Italia non è un paese povero, *voluto quale testimonianza e documento sulla espansione della nostra industria petrolifera, diventa spettacolare per la vivacità delle riprese e del montaggio, su una materia di viva attualità e strettamente legata alla vita di ogni giorno.*

*La utilizzazione del cinema nell'industria e nel mondo degli affari ha possibilità infinite. Vi sono, negli Stati Uniti e in Canadà, film su vari sistemi di incrementare la vendita al banco, sulla cortesia al telefono, sul lavoro di segreteria, sulla maniera di presentarsi a un cliente, sul conflitto tra l'uomo e*

*la macchina. Grazie a un film, i produttori di una compagnia hanno la possibilità di visitare, senza muoversi dalla propria città, l'officina che produce gli articoli che essi distribuiscono. Un altro film spiega il funzionamento di un nuovo macchinario. Insomma i film tecnici e sul lavoro sono diventati, oltre che necessari e in qualche caso indispensabili, così numerosi che si sono pubblicati già svariati cataloghi (ne conosciamo della Edison, della Esso, della Shell, e così via) e si sono organizzate cineteche industriali, da parte di associazioni e di altre ditte private.*

*Dopo le molteplici esperienze registrabili in vari paesi, da qualche lustro a questa parte, il tecnofilm ha già preso una propria fisionomia, ed ha permesso perfino di fissare alcune categorie, che qui tentiamo di elencare:*

1) film scientifico industriale *(per pubblico specializzato) o di* divulgazione scientifica;

2) film di ricerca *(ad es. che registra fenomeni di interesse tecnico, allo scopo di permetterne l'esame analitico, come nella scomposizione del movimento mediante riprese ad alta e altissima velocità);*

3) tecnofilm informativo, *impiegato come mezzo per illustrare il ciclo produttivo di una industria, o il valore tecnico delle installazioni, per presentare il prodotto e metterne in evidenza le caratteristiche tecnologiche e funzionali salienti;*

4) tecnofilm didattico *(di istruzione tecnica e di addestramento professionale);*

5) film di documentazione sociale *sui servizi assistenziali, previdenziali, culturali e ricreativi attuati nell'interesse del mondo del lavoro;*

6) filmgiornale *di documentazione della vita aziendale, o di categoria;*

7) film didattico antiinfortunistico e sulla igiene del lavoro;

8) film pubblicitario.

*Alle categorie sopraindicate, a volte le società industriali — molte delle quali hanno istituito propri servizi cinematografici con unità produttive, cineteche, servizi di distribuzione — fanno seguire documentari che non sono tecnofilm e che in nessun modo possono essere utili alla informazione sulle attività del lavoro. Sono i* film di prestigio, *dedicati, magari, a un determinato paese, l'Australia, come* Oltre l'orizzonte *di John Heyer, o come* Lousiana Story *di Robert Flaherty. Qui la società produttrice, che è la Shell, si accontenta di mettere soltanto il proprio marchio di fabbrica, verso il quale intende attrarre l'attenzione del pubblico.*

*Nella televisione il tecnofilm può assumere anche altre funzioni, e cioè essere:*

*a) mezzo di* controllo *visivo;*

*b) film di* ricerca *in settori della attività umana dove l'occhio della telecamera coglie dettagli e sfumature che sfuggirebbero alla osservazione diretta dell'occhio umano;*

*c) film di* esplorazione *sottomarina in sostituzione o in ausilio dell'opera dei palombari;*

*d) film di* documentazione *su particolari processi e fatti produttivi (ad esempio i processi di combustione nei forni industriali).*

*Dalle numerose categorie che abbiamo indicato appare chiaro che il cinema, anche nel mondo del lavoro, si dimostra fornito di qualità eccezionali, di cui arricchisce l'uomo. Fruga il soggetto sino ai minimi particolari, registra il fuggevole, conserva fedelmente tutto, restituito al dettaglio, con la cadenza che si desidera. Dà all'uomo, entro limiti precisi, uno spettacolo che lui stesso da solo non potrebbe contemplare, per ragioni di lontananza, di sicurezza, di inaccessibilità, di dimensione. E', in quanto fotografia, — da inanimata divenuta animata, cinematografica, o televisiva — il testimone più obbiettivo. Ed è anche il narratore più pronto, grazie ai procedimenti di trucco e di montaggio, alla sua capacità inimitabile di reversibilità immediata. E può, mediante la drammatizzazione, generare emozioni intense, perché può parlare, insieme che agli occhi, al cervello e allo spirito.*

*Per tutte queste ragioni può essere, in una impresa, ausiliario commerciale e tecnico, dispensatore di sicurezza, incrementatore di produttività, alleato nelle relazioni interne ed esterne, veicolo di informazione, esponente di prestigio. E', insomma, il tecnofilm, un valido aiuto che il cinema ha messo al servizio della industria, e che può essere utilmente impiegato in più settori.*

MARIO VERDONE

## Soldati tedeschi nel cinema d'oggi

*In un film tratto da un libro inglese e realizzato da una società americana a sei anni di distanza dalla vittoria in Europa e dal processo di Norimberga, il Feld Maresciallo Rundstedt (Leo G. Carroll) parlando con il Feld Maresciallo Rommel (James Mason) dello sbarco alleato in Normadia dichiara che, se non fosse stato per le interferenze dei generali politici di Berlino, egli avrebbe mostrato agli invasori della fortezza europea « ... quello di cui è capace un generale tedesco ».*

*Siccome è il tono che fa la musica, vi è una grande differenza fra questa scena del film* The Desert Fox *(Rommel, la volpe del deserto,* 1951*) e le moltissime scene simili dei film antitedeschi che vennero prodotti nel periodo della guerra, nei quali ufficiali apertamente raffigurati come « cattivi » millantavano vittorie che il pubblico sapeva benissimo che mai avrebbero potuto conquistare. Carroll e Mason sono qui presentati come tedeschi, con l'aquila nazista sull'uniforme. Ma il film mira a far credere nel loro attaccamento al dovere ed a suscitare verso di loro un sottile senso di simpatia per il fatto che, dopo tutto, sono degli sconfitti. Non solo, ma questa simpatia non è gratuita, perché si vuol mostrare che questi teleschi erano nemici soltanto nel vecchio senso cavalleresco e che, una volta battuti, possono essere guardati con simpatia, giacché l'elogio del vinto non fa che dare maggior gloria al vincitore.*

*Mentre David invecchia, Golia cresce. Ma il fatto di trasformare vecchi nemici in amici è qualcosa di diverso che vantarsi di vecchie battaglie. E non è più facile sullo schermo che altrove creare degli alleati dei tedeschi.*

*Infatti, ci vuole molta immaginazione ed un aggiornamento della memoria per fare quello che i cineasti sanno effettuare con minor grazia dei seguaci professionisti della* realpolitik.

*Ammirare l'abilità militare dei tedeschi o la loro capacità rinnovatrice del tempo di pace equivale ad ammirare noi stessi, per essere stati superiori nelle battaglie e strategicamente magnanimi nella vittoria. Ma trasformare i tedeschi in eroi e far sì che lo schermo riesca a suscitare la nostra simpatia, richiede o una incredibile rinuncia a noi stessi, che siamo stati i* loro *avversari, o qualche alterazione della storia, per rendere il tutto verosimile.*

*Bisogna dunque trovare nella vecchia guerra un nuovo nemico, contro il quale si possa immaginare che il buon cittadino medio tedesco, rispettoso della legge, fosse solidale con noi, anche se poi ha sanguinosamente e tenacemente combattuto. Sembra dunque che il tipo più comodo di « traditore » possa essere il nazista, così come appariva nei nostri film infiammatori al tempo del conflitto. Ma la figura del « nazista » può rivelarsi specifica in modo imbarazzante o terribilmente generica. Perché o si tratta di gente veramente esistita, quindi proprio di quelli che noi cerchiamo di trasformare in eroi; oppure essi esistettero solo teoricamente, e quindi i milioni dei nostri morti vennero uccisi soltanto in astratto.*

*I due generali di* The Desert Fox, non *sono nazisti. Essi portano distintivi nazisti, perché sono tedeschi in uniforme. Ma non sono coinvolti nella « politica ». Essi disprezzano qualsiasi considerazione di natura ideologica, che deturpa la loro purezza militare con preoccupazioni « civili » nella condotta della guerra. Furono i politici, gli sporchi politicanti civili, che causarono la sconfitta, se non addirittura la guerra. Non bisogna quindi prendersela con i soldati, coi comuni tedeschi per bene. Occorre invece prendersela con i politicanti, che erano i nazisti. Questa è la tesi nella scena ricordata, ed anzi di tutto il film. In maniera talvolta più elaborata e raffinata, è la tesi di tutti i film americani ed inglesi di questo genere, ma soltanto — e il fatto non è privo di significato — di pochi film francesi e meno ancora di film russi, apparsi da quando è cessata la vecchia guerra guerreggiata ed è cominciata la nuova guerra politica. Per un complesso di motivi politici, economici e psicologici, che sono non meno efficaci delle direttive ufficiali per la strategia della propaganda, si è creato un principio che è stato così caratterizzato in un titolo della rivista « Variety » del* 1958: *« Il nuovo nazista buono-cattivo nei film ».*

*Per un altro complesso di ragioni, la reazione (compresa quella che un numero di « Variety » del principio del* 1961 *chiamava il « Nuovo ciclo di film sulla* bestia nazista *») si fondava in principio sul realismo di tipo documentario invece che su temi drammatici, servendosi di attualità riportate alla luce e di film tratti dagli archivi ufficiali, con l'aggiunta di fotografie e documenti. Ricordiamo la presentazione televisiva delle memorie di Winston Churchill, « The Valiant Years », le numerose presentazioni dei precedenti del processo di Eichmann e il* Mein Kampf *(Il dittatore folle,* 1960*) di produzione svedese. Quest'ultimo film, una rassegna eloquentemente particolareggiata anche se rapida e selezionata dell'epoca nazista, venne originariamente prodotto da Erwin Leisen per informare la gioventù tedesca sulla verità storica, evasivamente o tendenziosamente raccontata dai più vecchi di loro. Il fatto che le scene terrorizzanti di questo film siano state viste da un gran numero di tedeschi perplessi e attoniti certamente ne giustifica la produzione.*

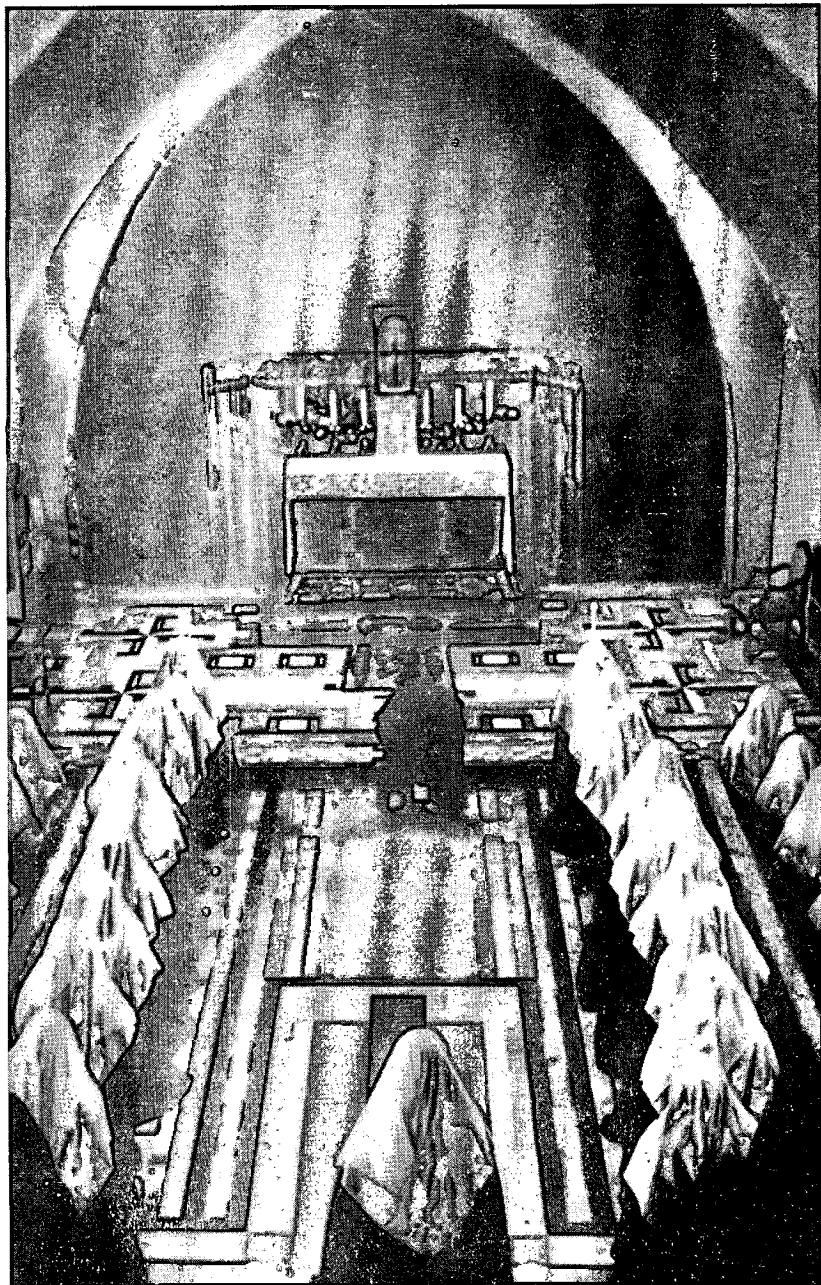
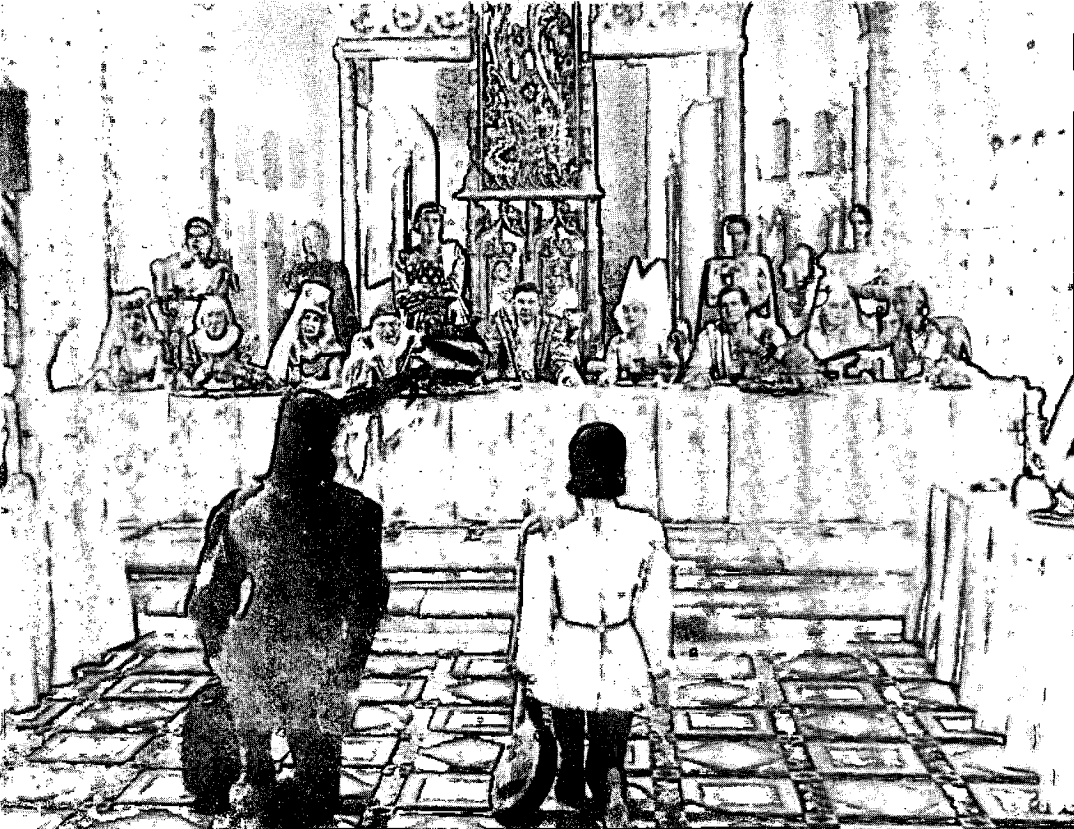
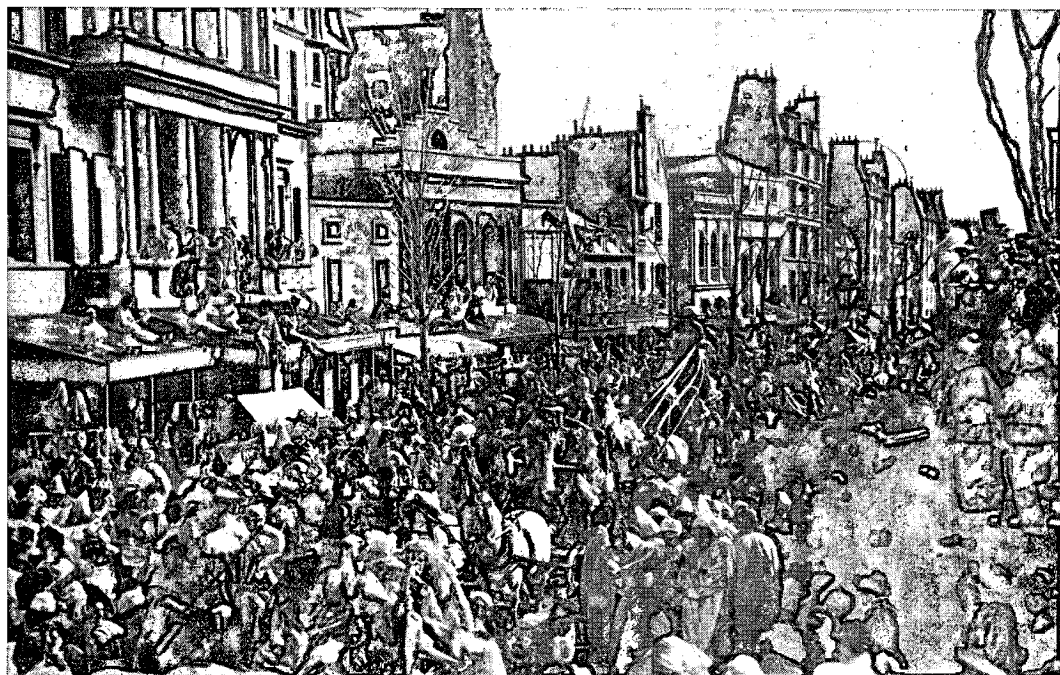
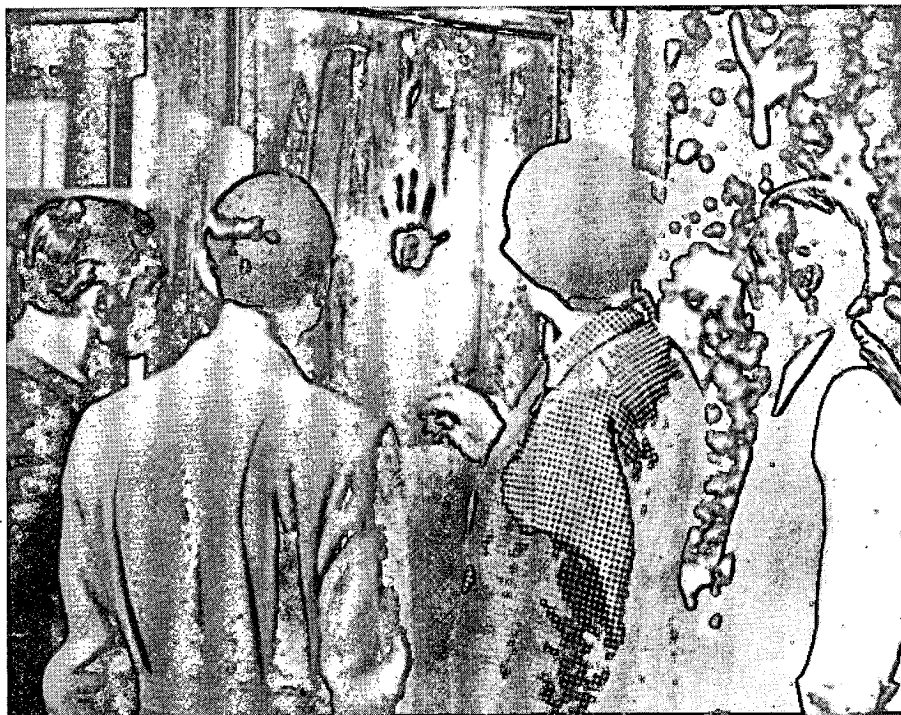
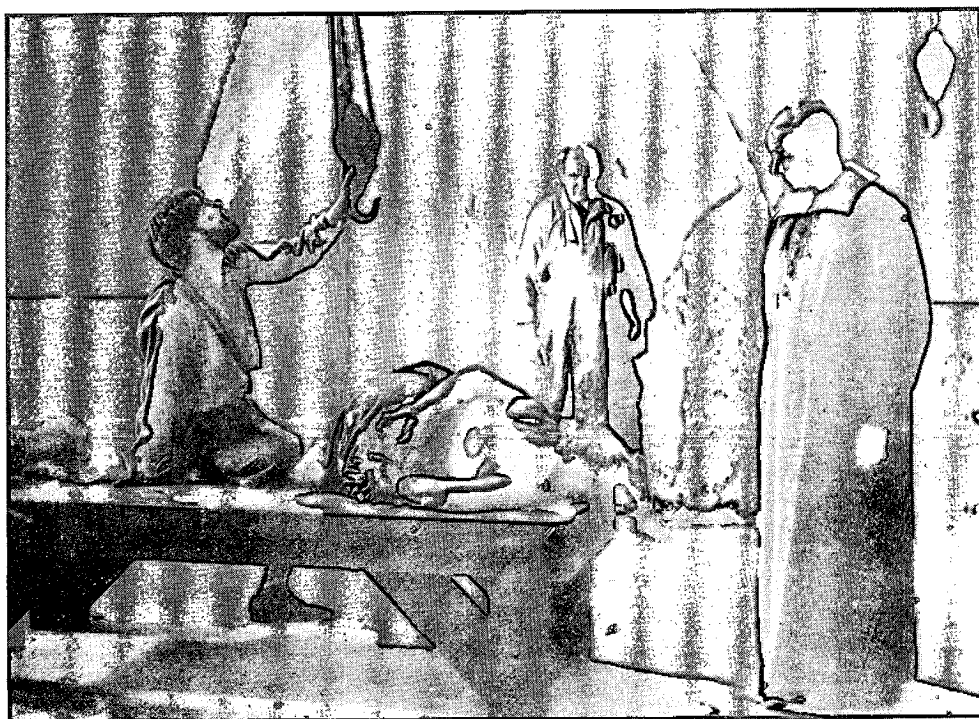
*Che molti tedeschi, e tanti altri di diversi paesi, vedano queste scene senza*

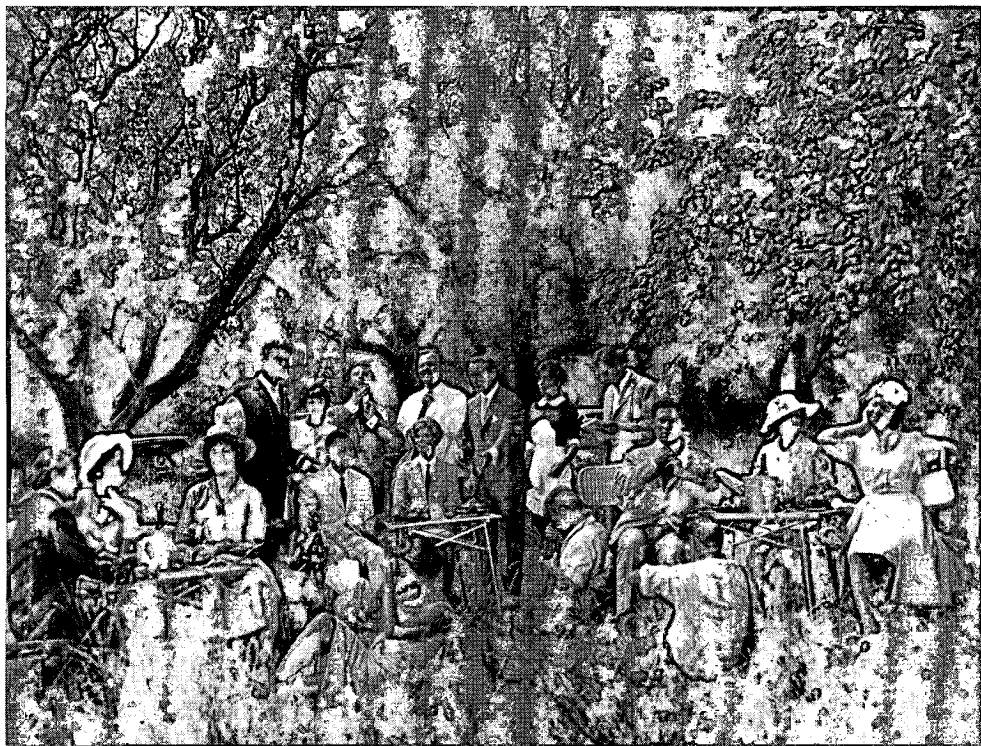
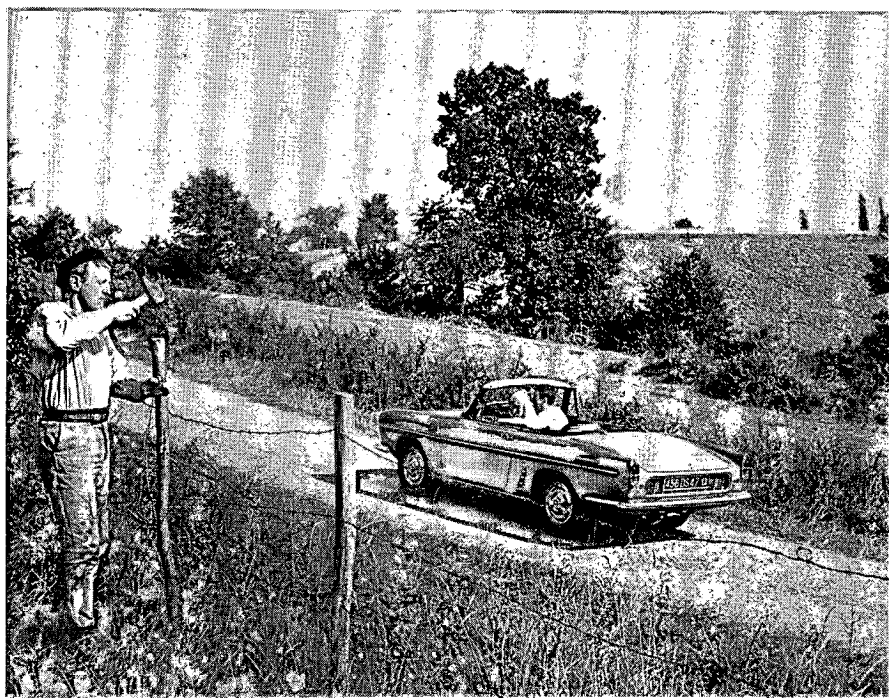
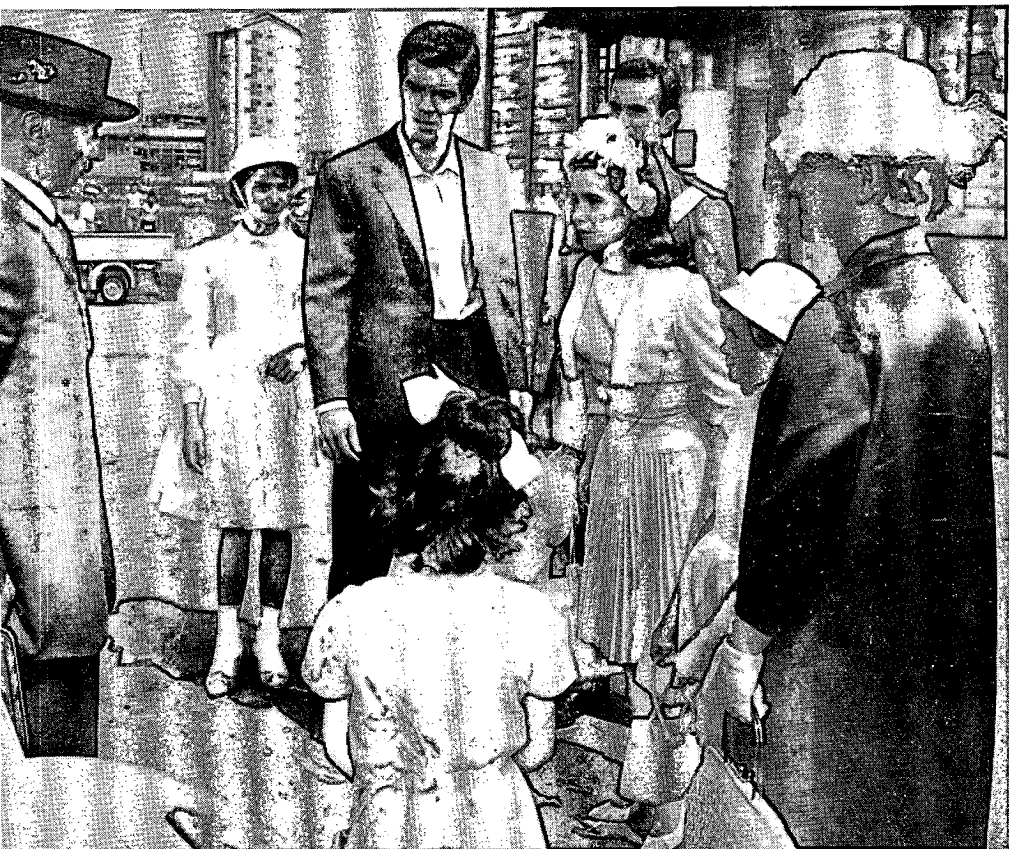
*una adeguata preparazione può soltanto servire a condannare il ritardo con cui il film è apparso. E la reazione può anche essere indicativa della indeterminatezza dell'influenza esercitata dai film di aspra autocritica degli stessi tedeschi. Tra i quali:* Die Mörder sind unter uns *(Gli assassini sono fra noi,* 1946*) di Wolfgang Staudte,* Ehe im Schatten (1947) *di Kurt Maetzig, e* Affaire Blum (1948) *di Robert A. Stemmle, prodotti dalla Germania Orientale; e* Des Teufels General *(Il generale del diavolo,* 1955*) di Helmut Käutner,* Der letzte Akt *(L'ultimo atto,* 1955*) di G.W. Pabst,* Wir Wunderkinder (1959) *di Kurt Hoffmann, e* Die Brücke *(Il ponte,* 1960*) di Bernhard Wicki, prodotti dalla Germania Occidentale.*

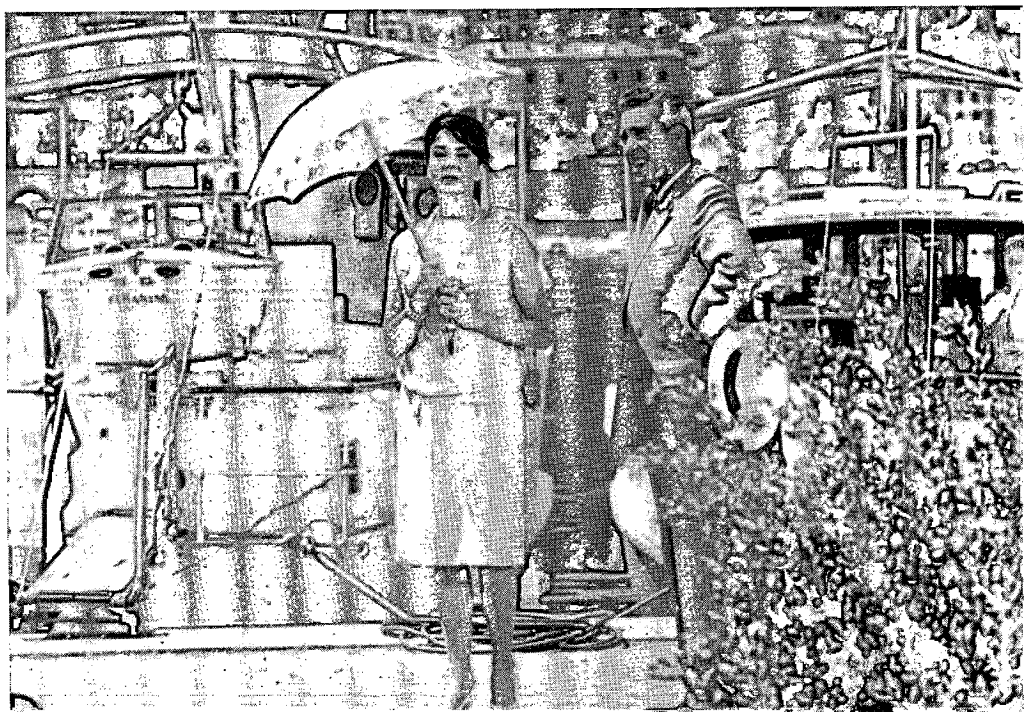
*Una drammatizzazione realizzata in fretta in America,* Operation Eichmann *(Operazione Eichmann,* 1961*), venne proibita dalla censura della Germania Occidentale per essere « eccessivamente semplicista ». Come nel melodramma, anche in un caso come questo alcune forme di esagerazione erano inevitabili. Ma il film fornisce quello che altro non è che una modesta illustrazione dell'attuale massiccia produzione di realismo documentario. Il processo Eichmann è stato organizzato in modo da dargli ogni pubblicità con tutti i mezzi di comunicazione di massa, compresi film da proiettare nei cinema e per televisione. Non c'è dubbio che questo enorme sforzo è stato compiuto per fare della propaganda: per ricordare gli orrori nazisti ai troppi che l'avevano dimenticati e a quelli ancora più numerosi che non li avevano mai conosciuti. Ma questo racconto mirava anche a fare della contropropaganda, non era cioè indirizzato tanto al risorgente nazismo quanto alla sempre più frequente tendenza degli stessi vincitori di separare i tedeschi dalla loro politica. Nemmeno una piccola parte dello sfondo in cui questo processo va considerato e vanno valutate la sua giustizia o la sua opportunità si basa sullo schema « buono-cattivo » che è divenuto una così impressionante caratteristica dell'ultima decade nel presentare i tedeschi nella finzione cinematografica.*

*In questo schema vi sono naturalmente delle variazioni come quelle esistenti, per esempio, tra i film inglesi ed americani; variazioni che riflettono, tra l'altro, le sensibili differenze di stile o di temperamento fra le due nazioni. Gli inglesi, tanto per cominciare, si sono buttati con entusiasmo sui film che segnano il trionfo della ingegnosità, del coraggio indomito nella battaglia e delle audaci fughe dai campi di concentramento. Un critico australiano, Allen Boase, dopo aver rilevato che « ... per gli inglesi i film di guerra sono quello che per gli americani sono i western » lamenta il fatto che la seconda guerra mondiale è stata trasformata in un grande racconto di avventure nel quale i soldati inglesi sono sempre mostrati sotto una luce eroica. Un ingrediente essenziale di questa ininterrotta commemorazione, egli aggiunge, consiste nella glorificazione dell'antagonista tedesco. Il Feld Maresciallo Rommel del deserto africano e della Normandia, l'Ammiraglio Canaris, dello spionaggio navale, il capitano Langsdorff, della nave da battaglia Graf Spee, il generale Kreipe della guarnigione di Creta, e dozzine di altri, veri o immaginari, sono presentati con cavalleresca ammirazione e generosa simpatia.*

*E' certo tipicamente inglese mettere in scena in* The One That Got Away (1958) *la storia veramente sensazionale di un tedesco chiaramente estraneo alla politica, il tenente di aviazione Von Werra, che sfugge dalle mani di spe-*

# Cinema europeo durante la Resistenza

Da *Les anges du péché* (La conversa di Belfort, 1943), in cui Robert Bresson rivendicò, attraverso una vicenda di dolore e di morte, la dignità dell'uomo che deve accettare solo ciò di cui è intimamente convinto.

(*Sopra*) Da *Les visiteurs du soir* (L'amore e il diavolo, 1942), in cui Marcel Carné avrebbe adombrato il significato dell'invincibilità eterna dell'idea di libertà che nemmeno la più possente forza del male può vincere. - (*Sotto*) Da *Les enfants du paradis* (Amanti perduti, 1944), film girato semiclandestinamente dallo stesso Carné, che vi espresse — secondo un critico francese — « alcune idee e un concetto della vita e dell'amore infinitamente più sovversivi di quanto avrebbero permesso i censori liberali prima del 1939 ».

(*Sopra*) Da *Le corbeau* (Il corvo, 1943) di Henri-Georges Clouzot; (*sotto*) da *L'eternel retour* (L'immortale leggenda, 1943) di Jean Delannoy: agli autori di questi due film, al contrario, venne rivolta in un primo tempo l'accusa di collaborazionismo con i tedeschi.

Da *La main du diable* (La mano del diavolo, 1943) di Maurice Tourneur, film di una neutralità opaca e fredda.

Da *Vredens Dag* (Dies irae, 1943) di Carl Th. Dreyer, il più bel film della Resistenza danese.

# *Film di questi giorni*

(*Sopra*) Da *Le déjeuner sur l'herbe* (Pic-nic alla francese, 1959) di Jean Renoir. - (*Sotto*) Da *Tout l'or du monde* (Tutto l'oro del mondo, 1961) di René Clair. (*Bourvil*).

*Boccaccio '70*: (*sopra*) Romy Schneider (Pupe) nell'episodio *Il lavoro* di Luchino Visconti; (*sotto*) Sophia Loren (Zoe) nell'episodio *La riffa* di Vittorio De Sica.

Da *Tender Is the Night* (Tenera è la notte, 1961) di Henry King. (A lato: *Joan Fontaine e Jason Robards jr.* - Sotto: *Jennifer Jones e J. Robards jr.*).

*cialisti della fuga, in una grandiosa avventura che lo conduce dalla Germania al Canada. Una tale ammirazione sarebbe lodevole, o nel peggiore dei casi tale da ricordare il desiderio dei bambini che vogliono giocare ai grandi, se non fosse per le numerose domande che rimangono senza risposta, e che anzi non vengono nemmeno poste, circa la moralità di certi comportamenti. Nella maggior parte di questi film non è che si ponga in rilievo l'umanità o la dignità dell'ex nemico, nell'intento di deprecare gli anni del conflitto o di dipingere la futilità e stupidità della guerra, come in* The Bridge on the River Kwai *(Il ponte sul fiume Kway, 1958). In modi occulti o palesi, si fanno delle attente distinzioni fra i nemici, e non tanto chiaramente fra « tedeschi » e « nazisti » quanto tra « soldati » e « politicanti ». In questo modo di procedere si finisce con l'ignorare, minimizzare o addirittura disprezzare deliberatamente come irrilevanti per il punto di vista militare gli ideali per i quali abbiamo combattuto. I soldati, o i marinai, sono gli eroi, e i politicanti i « traditori »; mentre i militari « politici » non sono naturalmente per nulla dei militari.*

*In* Sink the Bismarck *(Affondate la Bismarck, 1959) il contrasto fra il valoroso esperto ufficiale di marina di carriera ed il fanatico favorito del Fuehrer che è diventato ammiraglio rappresenta un cliché così generalizzato nei film di guerra che qualsiasi verità o punto storico viene fatalmente esagerato. E la frequente differenza che viene fatta fra i militari di carriera che agiscono in base agli ordini ricevuti ed i fanatici in uniforme che combattono per questa o quella ideologia si risolve invariabilmente in atteggiamenti ironici a danno dei civili che vogliono assumersi delle responsabilità. Quello che è stato un argomento fondamentale al processo di Norimberga — o nel caso Eichmann — viene nella maggior parte dei casi giudicato irrilevante, quanto meno, davanti ai Tribunali romantici del melodramma popolare. Certamente si trovano ancora di fronte gli oscuri nemici e gli splendenti eroi del tempo di guerra. Ma essi sono stati semplicemente e comodamente rimodellati, per distinguere gli esiziali imperativi di coloro che sposano una causa — sia o no il nazismo — e il chiaro trionfo o la nobile disfatta di coloro che compiono indubbiamente il loro dovere in base ad una legge posta al di fuori di ogni discussione.*

*I film americani sui tedeschi sono stati ancora più romanticamente generosi — e tali da produrre confusione ideologica — di quelli inglesi, in base a pressioni che sono state alquanto più aperte e dirette* (1). *Sembra che gli studi di Hollywood siano stati eccezionalmente pronti ad accogliere i suggerimenti del Dipartimento di Stato per quanto riguarda l'importanza politica delle reazioni di un pubblico di oltremare, forse per il fatto che l'importanza commerciale di questo pubblico particolare è aumentata nel cambiamento della struttura economica dell'industria. Sin dalla metà degli anni cinquanta, vi è stata una notevole produzione di film americani dedicati ampiamente o addirittura principalmente ad una favorevole raffigurazione dei tedeschi durante e dopo la guerra. E poiché questi film devono mostrare l'immagine dei tedeschi innanzi tutto agli americani, e poi in ogni caso costituiscono agli occhi dei tedeschi una produzione americana, nessuna sorpresa se i tedeschi che si vedono sullo*

(1) L'articolo di Martin S. Dworkin ci è pervenuto prima dell'uscita di *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961) di Stanley Kramer. (*N.d.R.*).

*schermo hanno una grande somiglianza con gli americani. Quello che distingue il tedesco buono dal nazista cattivo non è soltanto la politica, che non si addice a patrioti ed a soldati, ma il grado di aspetto e di manierismo americano, che va da John Wayne e Van Johnson a John Gavin e Marlon Brando. Soltanto qualche carattere convenzionale del cinema può talvolta meglio articolare le differenze che possono esservi. Il memorabile paragone del generale Patton fra nazisti ed antinazisti da una parte e repubblicani e democratici dall'altra finisce ormai con l'essere considerato niente altro che una semplice espressione di denigrazione della politica da parte di un soldato e un lodevole sforzo per comprendere in termini americani i difficili problemi della politica estera.*

*Il tipo di tedesco non cattivo, estraneo alla politica o addirittura contrario ad essa, costituisce un curioso, frequente motivo di recenti film americani. E il suo apparire è tanto più strano per il fatto che contemporaneamente viene mostrato alla televisione un numero enorme di vecchi film di guerra che rievocano le note immagini di ferocia e di inimicizia.*

*Particolarmente interessante è uno dei modi con cui viene visualizzata la sua mancanza di simpatia o di adesione alla politica nazista della Germania del suo tempo. Il vero e genuino tedesco che patriotticamente compie il suo dovere nella seconda guerra mondiale mostra talvolta che la sua lealtà è rivolta alla vecchia Germania imperiale; e non, si noti bene, a quei tentativi di democrazia che possono essere stati fatti prima di Hitler. In ciò può entrare a far parte un po' di psicologia commerciale, consistente nel risuscitare le ombre dei valorosi conte Van Luckners e barone Richtofens dai libri, dai film e dai programmi radiofonici di un altro periodo in cui, dopo la vittoria, i nemici furono visti in un'aura di romanticismo.*

*Il capitano (John Wayne) di una nave da carico tedesca nel film* The Sea Chase *(Gli amanti dei cinque mari,* 1955*) di John Farrow, difende la sua decisione di sottrarsi alla caccia della flotta britannica dall'Australia al Mare del Nord, richiamandosi al codice di onore della vecchia Marina Imperiale; mentre una spia non tanto nazista (Lana Turner) innamorata di lui è pronta a dargli ogni incoraggiamento. L'immancabile ufficiale nazista di derivazione politica (Lyle Bettger) che si trova a bordo come primo marinaio è chiaramente più infido degli alquanto ingenui inseguitori inglesi. Ma la logica della lealtà al codice Junker richiede naturalmente che non si tradisca nessuno, anche sciagurato, quando riveste una uniforme tedesca. Allo stesso modo, il comandante di un sottomarino tedesco (Curd Jürgens) nel film* The Enemy Below *(Duello nell'Atlantico,* 1957*) di Dick Powell, ricorda con nostalgia quell'* « *altra* » *guerra, quella del* 1914-18, *come la* « *vera* » *guerra in cui era possibile essere patriottici al di fuori della politica; politica personificata anche qui da un solo fanatico nazista (Kurt Kreuger) il quale a quanto sembra fa parte del normale equipaggiamento di qualsiasi nave tedesca. Il comandante dell'incrociatore statunitense (Robert Mitchum) che rappresenta l'antagonista del nobile tedesco va ancora più in la nell'estraniarsi non soltanto dalla politica, ma addirittura da qualsiasi sentimento personale nei confronti della guerra. Il sottomarino nemico potrebbe essere quello che ha silurato la nave a bordo della quale si trovava sua moglie, ma egli si appresta ad affondarlo soltanto*

*perché deve compiere il suo dovere, « ...come quel capitano tedesco che sta laggiù ».*

*La ricerca di benigni « diavoli del mare » sembra ossessionare gli alleati vincitori a pochi anni di distanza da ogni* Götterdämmerung *(Crepuscolo degli dei). Vi è un film, prodotto da una Società italiana con un cast internazionale, nel quale assume particolare significato il fatto che un americano (Van Heflin) abbia il ruolo principale, quello di un Van Luckner degli ultimi giorni. Basato sulle memorie del capitano (oggi ammiraglio) Bernhardt Rogge, il film* Sotto dieci bandiere (1960), *di Duilio Coletti, racconta le operazioni particolarmente brillanti di una nave corsara che di volta in volta viene camuffata come nave mercantile di diversa nazionalità, operazioni che si svolgono contro la ben organizzata potenza della marina inglese, diretta all'ammiragliato di Londra dal più astuto lupo di mare (Charles Laughton). Queste operazioni si svolgono con il minimo spargimento di sangue e con un deliberato senso di umanità sconosciuto alla politica, che arriva ad avere pietà verso una donna ebrea incinta ed il suo agonizzante marito. Vi è dunque nel fatto una base sicura per sostenere la rassicurante tesi che vi erano alcuni tedeschi che non sporcarono la lealtà della guerra con alcuni di quei motivi per i quali la Germania scatenò soprattutto il conflitto. Ma queste insistenze che si riscontrano nel cinema, quali che siano le buone intenzioni di coloro che alla fine vinsero la guerra non senza spargimento di sangue, rappresentano quello che la storia dovrà considerare eccezioni alla regola; nelle quali la guerra perde ogni significato, ed i suoi orrori ogni drammatica realtà, al di là di quello che è necessario per creare un melodramma.*

*Il fatto di compiere il proprio dovere, rappresentato come la suprema virtù militare, rinforza la politica appunto perché insiste nell'affermare che la politica è irrilevante. In un certo senso, il film di Douglas Sirk tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque e che si intitola* A Time to Love and a Time to Die *(Tempo di vivere,* 1958*) cerca di servirsi di questo paradosso per gettare una luce sul carattere tedesco. Un giovane soldato della Wehrmacht (John Gavin) in lotta per qualche istante di felicità con la sposa (Lilo Pulver) fra le macerie di Berlino, deve fare la sua scelta. Egli respinge l'occasione di unirsi alla corrotta, patologica élite nazista e diviene poco più di uno spettatore della vita disperata degli antinazisti clandestini, simboleggiati dal suo vecchio maestro di scuola (interpretato dallo stesso Remarque). Ma la sua vera realtà, ed il suo ultimo destino, sono legati ai suoi compagni che combattono, alla comune « carne da macello », che vengono esaltati in un modo che approssimativamente ricorda* All Quiet on the Western Front *(All'ovest niente di nuovo,* 1931*) di Lewis Milestone. I tedeschi per bene che noi dovremmo apprezzare invece di quegli altri sono rappresentati come individui estranei alla politica al modo dei soldati americani o inglesi. Combattono perché devono farlo, e tutte le altre ragioni, comprese scelte e simpatie, nozioni di quello che è giusto e ingiusto, sono con ogni cura rappresentate come accademiche.*

*Gli eroi di* The Young Lions *(I giovani leoni,* 1958*), di Edward Dmytryck, e di* The Last Blitzkrieg *(Fra due trincee,* 1959*), di Arthur Dreyfuss, sono più complessi, perché pongono delle domande.* The Young Lions, *infatti, può considerarsi il più elaborato tentativo di rappresentare il comune tedesco in*

*guerra in diretto confronto con i suoi colleghi di parte alleata. Seguendo lo schema generale del romanzo di Irwin Shaw, la storia del soldato tedesco (Marlon Brando) viene tessuta sullo sfondo di quella di due diversi americani (Montgomery Clift e Dean Martin). I contrasti e le analogie suggerite dal libro nel film sono sfumati e cancellati, perché il personaggio del tedesco è stato sentimentalizzato. Non vi è qui equivoco sui nazisti, sia che si trovino nell'esercito americano o fra i tedeschi. Due delle sequenze del film di più rara efficacia sono quelle della lotta del ragazzo ebreo (Clift) contro i torvi antisemiti della sua stessa compagnia, e quella della scoperta del campo di concentramento tedesco, affollato da rottami consunti di umanità, negli ultimi giorni della guerra. Il tedesco che nel romanzo si va gradualmente abbrutendo qui diviene un romantico curiosamente onesto, convinto che anche spargere del sangue può essere necessario per il progresso, sino a quando non si trova di fronte alle rovine della disfatta. E non è fuor di luogo che la caratterizzazione del personaggio divenga una versione americana dell'eroe teutonico, con un Marlon Brando dotato di una abbagliante capigliatura bionda e di una pronuncia affettata sino all'inverosimile.*

*Il tipo di tedesco americanizzato sino a diventare un buon ragazzo è portato ancora più in là nel caso di* The Last Blitzkrieg. *L'eroe (Van Johnson) per fortuna non parla con accento straniero. Poiché il punto è che egli può essere scambiato per un americano, dapprima in un campo di concentramento in cui sono rinchiusi soldati statunitensi, poi con un gruppo di altri tedeschi che si sono infiltrati nelle linee americane durante la battaglia della Bolgia. In una certa, vaga maniera, questo riluttante nemico che si trasforma in un più ancora riluttante membro di un «commando» di spionaggio, dovrebbe impersonare i dubbi ed i conflitti interni di quei tedeschi che non erano compromessi nella politica dei nazisti né partecipavano alle loro disumane perfidie. Ma il personaggio e la situazione sono concepiti su di un piano di fantasia puerile, che culmina con una scena di inverosimile sentimentalismo. Alla fine l'eroe spara sui suoi compatrioti, lanciando una esortazione secondo la quale i buoni tedeschi erano stati fuorviati da uomini cattivi e non devono più gridare: «Heil Hitler!». Così si rivela come il perfetto nemico per dei bambini che giocano alla guerra dopo le ore di scuola, gioco nel quale alla fine anche i cattivi devono essere considerati fra i buoni, se no non giocano più.*

*Ancora più delicato in questa manovra di ricostruire i nemici ricreandoli è il problema della ragazza tedesca. Certamente, si ottenevano più immediati frutti della vittoria fraternizzando con le donne dei vinti piuttosto che perpetuando i rancori. E le donne tedesche che, dopo tutto, rappresentano soltanto un'altra specie nazionale della femminilità e della maternità, naturalmente umane, universalmente benedette, raramente sono state raffigurate in modo offensivo, persino nella più faziosa produzione propagandistica del periodo di guerra. In* Fräulein *(Fraulein,* 1958*) il dilemma e le disgrazie dei civili tedeschi durante la guerra e dopo sono rappresentati sotto la specie di un amore romantico, col ricorso a qualche notevole simbolismo, che è più significativo, indubbiamente, in quanto non è deliberatamente voluto. La ragazza (Dana Wynter) è chiaramente presentata come un relitto puro e grazioso abbandonato alla violenza dei flutti. Il padre, un professore di greco, ha instillato e*

*fatto radicare in lei il senso dell'onestà, che le consente di salvarsi anche dopo rimasta orfana e senza tetto per i bombardamenti, martizzata da russi lascivi, assediata da profittatori e da mercanti di carne bianca e respinta dal fidanzato, un nazista amareggiato, storpiato, totalmente fallito. Alla fine, è un americano che riconosce in lei le vere virtù intime, di modo che insieme possono gettare le basi della loro rinascita.*

*Un gentile caporale negro (James Edwards) cancella la scheda che la classifica come una comune prostituta, qualifica ingiustamente attribuitale, ed un ancora più gentile maggiore americano (Mel Ferrer), che durante la guerra essa aveva salvato dalla cattura, arriva al momento giusto per spingerla verso l'America e verso un « happy ending » americano. Qua e là vengono interpolati dal regista, Henry Koster, degli intelligenti commenti sul carattere dei tedeschi. Ma il vero spirito del film straripa dalle inquadrature in cinemascope che circondano il fascino dell'eroina ritratto sullo sfondo del pittoresco paesaggio della Renania. A misura che si guarda d'intorno, il maggiore americano così nobilmente sentimentale scorge quello che molti americani desiderano vedere, dopo la guerra e per molto tempo dopo di essa: una fräulein ormai così purificata dalla politica da rendere facile ogni nostalgia, in uno sfondo da cartellone turistico tedesco.*

*L'apogeo nella presentazione dei tedeschi del tempo di guerra nei film postbellici è certamente raggiunto da* I Aim at the Stars *(Alla conquista dell'infinito,* 1960*) di Jack Lee-Thompson, in cui viene data una versione romanzata della carriera di Wernher Von Braun. Qualsiasi film che si volesse fare su Von Braun non poteva non prendere posizione. Il fatto stesso di averlo realizzato non costituisce un gesto di imparzialità, trattandosi di argomenti che chiaramente comportano responsabilità per il passato, impegni per il presente, ansietà per il futuro. Ed aver prodotto un film come questo significa aver fiducia sulla popolarità del tipo di tedesco non politico, che ha avuto un conflitto di sentimenti, ma infine ha creduto nella vittoria nazista e nei suoi obiettivi. Era anche necessario ricorrere con fiducia ad alcuni elementi tradizionali della liturgia filmica, quelli che esaltano la tenace ricerca per questo o quel miracolo: la più veloce automobile da corsa, il segreto della barriera del suono, ecc., tutti sacri tentativi, che offrono successo, salvezza, immortalità, non senza avere al fianco una nubile dea che generalmente ha il compito di fornire gioie terrene. Il Von Braun di questo film (Curd Jürgens), con tutto il futurismo della sua fissazione per i voli spaziali, è una figura familiare dello schermo. Vi è prima di lui tutta una schiera di eroi che hanno preparato la propaganda per la civilizzata, spettrale amoralità della sua carriera, prima col creare la più indiscriminatamente distruttiva fra le armi naziste, e poi con l'avere servito le sue smodate ambizioni al punto da servire quelli che lo avevano catturato.*

*Come in tanti film degli anni cinquanta, viene presentato al pubblico un tedesco eminentemente ambiguo, cercando di dimostrare come fosse puramente accidentale il fatto che durante la guerra fosse un nemico; è chiaro che avrebbe dovuto invece essere sempre dalla nostra parte, come adesso. La trovata di introdurre un americano (James Daly) che muove delle aspre critiche, prima come ufficiale dell'esercito e poi come giornalista televisivo, in realtà non fa*

*che complicare l'ambiguità, aggiungendo una falsità tanto più nociva quanto più ovviamente involontaria. Certamente l'unico critico americano vuole rappresentare l'esponente di un numero maggiore di persone per le quali le conseguenze del contributo di Von Braun alla scienza ed alla tecnologia, in Germania e negli Stati Uniti, comportano delle responsabilità che non possono essere rese accademiche da alcun fanatico attaccamento alla causa del progresso scientifico. Ma quello che non compare nel film è il fatto che non vi è stata alcuna accesa, aperta polemica sul personaggio e sulle attività di Von Braun, così come raccontato nel film. La figura dell'oppositore, per quanto possa simboleggiare una moltitudine di obiettori attuali e potenziali, riceve rilievo ed ha accesso ai più potenti strumenti di persuasione del pubblico con una larghezza che è stata negata nella realtà ai dissenzienti, singoli o in gruppi. E noi potremmo accettare il film come quello che fornisce appunto questa occasione, se non tendesse così concretamente a discolpare Von Braun.*

*Qualsiasi esitazione per le sue attività a favore dei nazisti viene alla fine messa in rapporto alla suprema necessità di compensare, nella guerra fredda per il progresso dei missili e la conquista dello spazio, gli scienziati tedeschi catturati dai russi con alcuni che stiano dalla parte nostra. Qualsiasi perplessità circa le nostre mire sulle stelle viene messa a tacere con l'argomento degli « sputniks » dall'altra parte. Il film è abbastanza onesto nel non cercare di dimostrare che Von Braun, se fosse stato con i russi, non avrebbe lavorato con la stessa lena e con lo stesso entusiasmo con i quali lavora per noi. Dopo avere ammesso molte cose come imperdonabili, il film raffigura le esigenze del presente e le speranze per il futuro che devono fare dimenticare tutto. Può essere un espediente tattico, che fa parte della campagna propagandistica dei militari relativa ai razzi ed alla esplorazione dello spazio, quella stessa campagna che ha dato a Von Braun la celebrità nei giornali, nelle riviste ed alla televisione.*

MARTIN S. DWORKIN

# I film

## Le déjeuner sur l'herbe
### *(Pic-nic alla francese)*

*R., s.* e *sc.*: Jean Renoir - *f.* (Eastmancolor): Georges Leclerc - *m.*: Joseph Kosma - *scg.*: Marcel Louis Dieulot - *mo.*: René Lichtig - *collab. artistica*: Jean Serge - *collab. tecnica*: Yves André Hubert - *int.*: Paul Meurisse (Etienne), Ingrid Nordine (Marie Charlotte), Catherine Rouvel (Nénette), Robert Chandeau (Laurent), Micheline Gary (sua moglie Madeleine), Frédéric O'Brady (Rudolf), Ghislaine Dumont (sua moglie Magda), Blavette (Gaspard), Jean-Pierre Granval (il cognato), Jacqueline Morane (madame Poignant), Fernard Sardou (Poignant), Hélène Duc, Jacques Dannoville, Marguerite Cassan, Jean Claudio, Raymond Jourdan, Francis Miège, Régine Blaess, Pierre Leproux, Michel Herbault, Jacqueline Fontel, Paulette Dubost, M. You - *p.*: Jean Renoir - *o.*: Francia, 1959 - *d.*: Cinelatina.

## Tout l'or du monde
### *(Tutto l'oro del mondo)*

*R.*: René Clair - *s.* e *sc.*: René Clair, Jacques Rémy, Jean Marsan - *f.*: Pierre Petit - *m.*: Georges Van Parys - *scg.*: Léon Barsacq - *mo.*: Louisette Hautecoeur e Arlette Lalande - *int.*: Bourvil (papà Dumont / Toine), Alfred Adam (chauffeur), Philippe Noiret (Hardy), Claude Rich (Fred), Colette Castel (Stella), Annie Fratellini (Rose), Nicole Chollet, Françoise Dorléac, Sophie Grimaldi, Catherine Langeais, Yves Barsacq, Paul Bisciglia, Robert Burnier, Max Elloy, Edouard Francomme, René Hell, Jean Marsan, Pascal Mazzotti, Albert Michel, Michel Modo, Georges Toussaint, Claude Vega, Max Montavon - *p.*: S.E.C.A.-Filmsonor / Cineriz-Royal Film - *o.*: Francia-Italia, 1961 - *d.*: Cineriz.

Si potrà dire, mi sembra, e accomunare così i due film, che *Tutto l'oro del mondo,* di René Clair e *Pic-nic alla francese,* di Jean Renoir (presentato in due successive riprese sugli schermi italiani) sono due opere della memoria. Aggiungendo che, se per qualcuno la memoria è matrice di capolavori, questo non è purtroppo il caso dei due illustri autori francesi. Perché questa non è memoria che evoca e rielabora, non è memoria cui la distanza del tempo aggiunga prospettive e valori, ma è memoria che costruisce, faticosamente ricostruisce frammenti, brandelli di intuizioni, di situazioni, di momenti altre volte felici e poi li cuce a fatica, con il filo bianco, più faticosamente in Renoir, meno faticosamente in Clair. Memoria di che? Della propria opera, evidentemente, non della propria vita; di opere giovanili, o della maturità e, nel caso di Renoir, come indica chiaramente il titolo originale, *Déjeuner sur l'herbe,* di un tipo di formazione figurativa cui l'autore, con civetteria più sentimentale che cronologica, ama richiamarsi.

In quanto a René Clair, lui si richiama sempre, sistematicamente e con una modestia che per voler essere disarmante, troppo disarmante, finisce con il destare qualche sospetto, alla commedia: « Una commedia; non è che una commedia... io mi sono divertito a girarla e così spero che voi vi divertiate

a vederla ». Da molti anni questa è la risposta di Clair a chi gli chieda cosa significhi questo o quello dei suoi film. E' vero, la chiave espressiva è sempre quella della commedia, dove più maliziosa, *Il silenzio è d'oro* o *Le belle di notte,* dove più drammatica, *Le grandi manovre* o *La porta dei Lillà,* ma sempre commedia è. Ma che poi commedia significhi anche una prospettiva precisa nei confronti della realtà e non solo una maniera di filtrarla, a questo non crede più nessuno. E se di commedia, solo e comunque, si fosse trattato, René Clair non sarebbe mai entrato nella storia del cinema e, nonostante le allentate maglie, nemmeno sotto la cupola degli immortali. Perché, alle spalle di questa commedia, attraverso questa commedia, filtra sempre una tematica precisa: diritti e doveri nella dignità dell'individuo, soprattutto al crescere delle possibili occasioni di alienazione (e la parola di questa possibile alienazione, da *A noi la libertà,* a *Tutto l'oro del mondo,* è lunga e preoccupante) e doveri e diritti dell'amicizia, e quindi della solidarietà umana. Che tutto questo sia sorriso, lieve e gaio o possa semplicemente racchiudersi nel termine di « commedia», davvero non ci sentiremmo di dire.

Al suo primo punto, doveri e diritti della libertà e della dignità dell'individuo, questa tematica, fuor di ogni dubbio, è presente anche nel più recente film di Clair, questo *Tutto l'oro del mondo.* Ed è presente su due direttrici complementari, ambedue predilette e più volte, e più brillantemente di oggi, affrontate in opere precedenti: quella dell'industrializzazione, nel suo duplice aspetto di progresso tecnico e scientifico e di avidità, come elemento primo di alienazione dell'individuo, e quella, non meno costante, del mito di un ipotetico benessere collettivo che finisce per distruggere l'uomo e la sua personalità. Nel film poi, elemento parziale di novità, al servizio delle due direttrici è anche il *boom* dei mezzi di comunicazione, televisione, pubblicità e stampa a rotocalco, che Clair indica come temibili strumenti al servizio di questo processo. In *Tutto l'oro del mondo,* la prima direttrice è, per così dire, cittadina, cioè centrata in prevalenza sulle scene parigine, la seconda, paesana. Al tentativo, cioè, di industrializzazione a fini turistici, un tranquillo paesotto dell'*Ile de Paris* fa riscontro l'entusiasmo degli incauti villici persuasi di trarre dal promesso, collettivo benessere, vantaggi e prebende. Ai due capitalistici miti si oppone il protagonista, resistendo dapprima, poi cedendo, ma per strade estemporanee, cioè per amore di una bella servetta e infine, ma più che altro grazie a un caso fortuito, la morte dell'industrialotto intraprendente, uscendo libero e vittorioso dall'impari lotta.

Il guaio è che lo sviluppo della storia testimonia scarso estro e scarsa inventiva e che René Clair, proprio lui, cioè il regista che è fiero, più di ogni altra cosa, dell'aggettivo « cartesiano », meritato per il rigore narrativo, logico, quasi geometrico dei suoi film, realizza con *Tutto l'oro del mondo,* un'opera estremamente disordinata. Insegue a fatica i suoi personaggi, le idee, gli episodi; quando li raggiunge, stenta poi a collegare tutta la materia e lo fa con punti di sutura disordinati e ben pedestri. E' rimasta la buona volontà, un modo sostanzialmente onesto e perfino nobile di guardare alla realtà attraverso il cinema, ma sembra scomparsa, almeno temporaneamente, l'ispirazione, e lo stato di grazia, quell'immediata felicità, quelle intuizioni, quella incontaminata freschezza che fa-

cevano delle opere di Clair quei grandi film che tutti sappiamo. Sono dunque assenti dal film le due componenti gloriose e fondamentali del cinema clairiano: il rigore della costruzione e la felicità della trascrizione cinematografica. Resta, abbiamo detto, la memoria di un'antica e prediletta tematica, resta la memoria di un partecipe affetto per i protagonisti e perfino per il personaggio del protagonista interpretato da Bourvil, attore bravissimo ma che manca, forse più di ogni altro suo collega francese, di simpatia umana. Ma tutto questo non vale a riscattare il film da un irrimediabile senso di stanchezza e di artificio. Potremo, tuttavia, ricordare la sequenza iniziale, sull'isterismo automobilistico che potrebbe servire di brillante testimonianza contro le polemiche a proposito del cinema muto e del cinema parlato in difesa di una sostanziale identità di linguaggio (polemiche delle quali proprio Clair fu brillante, autorevole, e peraltro incauto protagonista); o il viaggio in elicottero alla ricerca del pastore e qualche altra gag sparsa nel film, ma più spesso annegata in un contesto francamente non persuasivo.

In quanto a Clair, evidentemente, tale è la sua statura che né uno, né dieci film come questo valgono a scalfirla, anche se da *Tutto l'oro del mondo* può scaturire evidente l'indicazione di non guardare troppo al passato, di non fidarsi della memoria, ma di inserire più vivamente e attivamente il cinema in un contesto più strettamente attuale.

Alle molte riserve per il film di Clair corrisponde un giudizio del tutto negativo per il film di Renoir, *Pic-nic alla francese*. Se per il primo, la memoria di una tematica costante giunge a conferire pur sempre una certa dignità all'opera, per il secondo, la memoria di un clima pittorico-arcadico non approda a nulla. Se *Tutto l'oro del mondo* è un'opera mancata, *Pic-nic alla francese* è addirittura un'opera priva di qualsiasi interesse, in cui quella che vorrebbe essere la sorridente nostalgia per un mondo semplice e primigenio, privo di ogni complesso scientifico-tecnologico si trasforma in *vaudeville* inutile, irritante e anacronistico. Certo, anche alla base del film di Renoir è una polemica che potrebbe diversamente avere una sua validità e un suo significato, anche qui la libertà e la dignità dell'uomo vorrebbero esser viste in una prospettiva polemica contrapposte a pur reali e preoccupanti realtà d'oggi; ma quel contrasto non offre accensione poetica alcuna, né ragionato e attendibile sviluppo, ma si esaurisce e si spegne, senza rilievo, nella storiellina del professore che rinuncia ai suoi studi sulla fecondazione artificiale e a un matrimonio mondano per sposare una pastorella, vistosa ma, tra l'altro, bruttina. Anche qui, del resto come in Clair, lo strutturarsi della polemica nei suoi termini più facili e vistosi: città contro campagna; progresso scientifico e industriale contro semplicità di affetti e sentimenti nella comunione con la natura, dimostra la povertà dell'impostazione e la sua schematicità. Schematicità abbastanza ingiustificata nel caso di Renoir, cui non fa certo difetto il bagaglio ideologico, e che comunque poteva esser riscattata da una freschezza di invenzioni e da una misura narrativa equilibrata e garbata. Invece non è così e il film procede sui più usuali binari della farsa: ad esempio con il vento che solleva le gonne delle vezzose partecipanti all'annunciato pic-nic e poi addirittura con le persone nascoste nelle camere da letto e che si inseguono per i corridoi dell'albergo. Insomma

siamo a un livello quasi indecoroso e ad una stanchezza preoccupante. Un filmetto diretto con la mano sinistra? Certo, ma anche la mano sinistra di un maestro è capace di cose se non egrege, almeno stimolanti e curiose, come risulta dimostrato, fra l'altro, dal film immediatamente precedente a questo, quel *Testamento del mostro* che, diretto da Renoir per la TV francese uscì poi sui normali schermi cinematografici, riproponendo, con garbo e malizia, una versione estemporanea del vecchio e glorioso racconto stevensoniano, « Il dottor Jeckyll e il signor Hide ».

Che altro aggiungere? I decantati valori pittorici cui, giocando sulle ascendenze, si rifanno talvolta i critici per salvare opere di questo genere? Noi non le abbiamo rilevate. La Provenza proposta dal film è cartolinesca, sciupata per di più da una stampa tutta sbavature con predominanza di color pomodoro. Gli interpreti? Modesti, e abbandonati al loro disuguale talento.

Anche qui, evidentemente, un giudizio negativo sul film non può coinvolgere il regista ma l'antica gloria non fa che aggiungere perplessità e amarezze all'insuccesso di oggi. E forse non occorre essere marxisti per ritenere, sulle prove dei vecchi, ma certo anche su quelle dei giovani, che sia tutto un clima politico, di stanchezza, di sfiducia, di rassegnazione, di qualunquismo che, dalla recente storia di Francia, filtra ineluttabilmente sugli schermi, anche in quelle opere che pur si proponevano di testimoniare la dignità dell'individuo e la sua autonomia di fronte a ogni costrizione esterna. Che esista la volontà di testimoniare è certo, ma l'entusiasmo che vien meno la rende sterile.

Paolo Valmarana

## Boccaccio '70

*S.*: da un'idea di Cesare Zavattini - I episodio: *La riffa*: *r.*: Vittorio De Sica - *s.* e *sc.*: Cesare Zavattini - *f.*: Otello Martelli - *m.*: Armando Trovajoli - *scg.*: Elio Costanzi - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita - II episodio: *Le tentazioni del dottor Antonio*: *r.*: Federico Fellini - *s.* e *sc.*: F. Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli - *f.*: Otello Martelli - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Piero Zuffi - *mo.*: Leo Catozzo - *int.*: Anita Ekberg, Peppino De Filippo, Giacomo Furia, Alberto Sorrentino, Mario Passante, Silvio Bagolini - III episodio: *Renzo e Luciana*: *r.*: Mario Monicelli - *s.* e *sc.*: Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi D'Amico, M. Monicelli - *f.*: Armando Nannuzzi - *m.*: Piero Umiliani - *scg.*: Piero Gherardi - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Marisa Solinas, Germano Giglioli - IV episodio: *Il lavoro*: *r.*: Luchino Visconti - *s.* e *sc.*: Suso Cecchi D'Amico, L. Visconti - *f.*: Giuseppe Rotunno - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Mario Garbuglia - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa, Amedeo Girard - *p.*: Carlo Ponti per la Concordia Compagnia Cinematografica-Cineriz-Francinex / Gray Film in Technicolor - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Quando si è detto che di boccaccesco il film ha soltanto l'episodio « La riffa » di Vittorio De Sica, dove è descritta una lotteria clandestina in un giorno di fiera, a Lugo di Romagna, che avrà per premio la avvenente Sophia Loren, addetta ad un tiro a bersaglio, si è subito esaurito il commento al titolo, al tema e alla formula stessa del film, ideato da Cesare Zavattini, che ha anche sceneggiato l'episodio ambientato nelle sue terre.

« La riffa », del lungo film in quattro « atti » è certamente l'episodio più divertente, come anche il più facile. Che cosa non si può ricavare da una turgida giornata di paese, con un gruppo di mercanti di buoi, sudati, pasciuti, in vena di scherzi, che vogliono conquistare alla riffa la bella « pizzaiola » (il richiamo al personaggio dell'*Oro di*

*Napoli* è inevitabile, anche perché è il più efficace e il più autentico nella galleria della Loren), e si vedono battuti dal finora disprezzato sagrestano, possessore del fortunato biglietto estratto a sorte?

Ma il film, che nell'ultimo atto è convincente soltanto in questo aspetto ameno e spettacolare della storia, autenticamente boccaccesca (fa pensare a burle di gabellieri, a incontri galanti con prosperose popolane del Mugello, a ingenuità degne di Calandrino, nel quadro di un ridotto « Decamerone » moderno) è tutt'altro che persuasivo negli altri tre episodi.

Il primo, « Renzo e Luciana », tratta con poca o niuna baldanza boccaccesca, che del resto neppure si addirebbe al soggetto, un tema del mondo del « lavoro », come potrebbe essere accostato da Ermanno Olmi. E' il tema del « nubilato », per cui in certi stabilimenti non si accettano impiegate ed operaie sposate, talché Luciana (una debuttante abbastanza fine, Marisa Solinas) e Renzo (il meno significativo Germano Giglioli) sono costretti a sposarsi di soppiatto, salvo poi, scoperti, cercarsi un altro « posto » che peraltro li obbligherà a lavorare l'una di giorno, l'altro di notte. E' un soggettino abbastanza inconsistente, che invano si cercherebbe di collocare in una antologia comico-erotica, quale il film mostrerebbe di voler essere. E' artificioso nella sequenza del matrimonio, prevedibile nel personaggio del ragioniere persecutore, forzato nel finale: pure, nella sua programmatica e sommessa modestia, finisce per non abbassare del tutto le armi nel confronto con gli *sketchs* (che poi sono lunghi quasi come film normali) di Fellini e Visconti, e cioè « Le tentazioni del signor Antonio » e « Il lavoro ».

L'episodio di Fellini è cresciuto nella immaginazione del regista come Anita Ekberg nella mente del bacchettone impersonato da Peppino De Filippo. La dilatazione del racconto, il quale poteva avere, su un piano di maggiore sobrietà, l'arguzia concentrata di una biricchinata, o di una barzelletta, fa diventare gonfio, prolisso, direi quasi mostruoso — nel senso delle proporzioni — l'episodio, che brilla a tratti di scintille vivide di intelligenza, ma è tutt'altro che calibrato, meditato, funzionale, nella scelta dei fatti, e dosato nel ritmo, come lo era *La dolce vita*. Ideato per difendere la concezione della *Dolce vita,* contro l'accanimento dei benpensanti verso un film che aveva innegabili qualità di concezione originale e di rottura; accettabile sul piano di un « divertissement » agile e contenuto, diventa, nelle proporzioni attuali (millecinquecento metri, per oltre un'ora di proiezione), un pericoloso sbandamento rispetto alla *Dolce vita*: quasi un passo indietro per difendere un successo, una conquista, che si difende così eloquentemente da sé.

Uguale decadenza — nonostante la perfezione formale — si ravvisa nel « Lavoro » di Visconti (una giovane contessa che punisce il marito, implicato in uno scandalo da balletti rosa, ridotto in stato fallimentare, facendosi pagare come una « squillo »). E', questo, un episodio gelido, cinico, in un fastoso quadro barocco. La volubilità della damina (Romy Schneider) che dapprima vorrebbe reagire al dissesto del marito andando a lavorare vestita come una imperatrice; la futilità e odiosità dei rapporti tra i due giovani sposi (il contino è Tomas Milian); la pittura d'ambiente creata con toni magistrali, anche se costruita sul vuoto pressoché assoluto, e dove si finisce per gridare di meraviglia per una sem-

plice « caccia al gatto », rendono « Il lavoro » un gingillo prezioso quanto inutile. Al di fuori della cieca passionalità della contessa Livia Serpieri di *Senso,* della vibrante umanità della madre di *Bellissima,* dell'abbrutimento morale della vittima di Salvatore in *Rocco e i suoi fratelli,* si direbbe che Visconti rivelasse, qui, una scarsa conoscenza dell'animo femminile.

Non vogliamo andare troppo in là nel nostro giudizio, tanto più che il tema stesso su cui è stato impostato in *Boccaccio '70* il lavoro dei quattro dei nostri maggiori registi ha obbligato ciascuno di essi a rinunciare a qualcosa del proprio mondo, o perlomeno a seguire binari di cui si sa quanto almeno due di essi (Fellini e Visconti) siano insofferenti: eppure ci sarebbe quasi da credere, di fronte alle opere più vive dei molti registi giovani, pressoché debuttanti nel 1961-62 (*Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, *Il posto* di Ermanno Olmi, *Accattone* di Pier Paolo Pasolini, *I giorni contati* di Elio Petri, *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti e altri ancora) che stiamo per assistere quasi a un — ineluttabile — cambio della guardia. Da un lato i mondi conosciuti, solidamente costruiti, accettati, ma già, in qualche modo, consunti, dei nostri registi e soggettisti più autorevoli. Dall'altro la novità, la capacità di sorprendere, l'inesperienza talvolta, ma pur sempre la originalità e la aggressività, dei registi nuovi. Al confronto, in questa occasione solo in parte probante, è la « vecchia guardia » che cede: Ermanno Olmi, col suo *Posto,* Vittorio De Seta con *Banditi a Orgosolo,* diventano quasi — per il cinema italiano di domani — maestri e capiscuola.

MARIO VERDONE

## Tender Is the Night
### *(Tenera è la notte)*

*R.*: Henry King - *s.*: dal romanzo di F. Scott Fitzgerald - *sc.*: Ivan Moffat - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - *m.*: Bernard Herrmann - *scg.*: Jack Martin Smith e Malcolm Brown - *mo.*: William Reynolds - *int.*: Jennifer Jones (Nicole Diver), Jason Robards, jr. (Dick Diver), Joan Fontaine (Baby Warren), Tom Ewell (Abe North), Cesare Danova (Tommy Barban), Jill St. John (Rosemary Hoyt), Paul Lukas (dott. Dohmler), Bea Benaderet (signora McKisco), Charles Fredericks (McKisco), Sanford Meisner (dott. Gregorovius), Mac McWhorter (Colis Clay), Albert Carrier (Louis), Richard De Combray (Francisco), Carole Mathews (signora Hoyt), Alan Napier (Pardo), Earl Grant (pianista), Maurice Dallimore (Charles Golding), Carol Veazie (signora Dumphrey), Arlette Clark (governante), Michael Crisalli (Lanier), Leslie Farrell (Topsy) - *p.*: Henry T. Weinstein per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: 20th Century Fox.

Il fascino del romanzo « Tender Is the Night » (1934) — che, a nostro avviso, non è soltanto all'apice dell'arte di Francis Scott Fitzgerald, ma anche, per il suo sapore di straziante confessione, l'opera più concretamente originale di tutta la narrativa americana del nostro secolo — deriva in eguale misura dal suo svariante linguaggio e dalla singolare angolazione da cui vi viene considerato il mondo effimero, fastoso e dorato, delle famiglie dei nababbi nordamericani trapiantate, intorno agli anni venti, sulle spiaggie della Costa Azzurra: un mondo dalle stesse tinte adatte a contenere il dramma romantico di un « romanzo per signorine », tanto esso è riguardato senza la minima intenzione di critica e dal di dentro, ma da chi a quel mondo non apparteneva di diritto e, per quanto lo adorasse e si sforzasse di adattarsi ad un contesto etico-sociale differente dal suo, se ne sentiva sempre più estraniato. Fitzgerald impiegò sei

anni per l'elaborazione e la stesura del romanzo, durante i quali modellò via via il personaggio di Dick Diver sui dati stessi della sua personale esperienza quotidiana e al quale infuse i suoi stessi ideali e il presentimento della definitiva sconfitta in un disincanto totale, mentre già si andava ubriacando di gin e di solitudine.

Che un racconto a tal punto interiorizzato — continuamente intessuto di fatti e figure apparentemente marginali in un intrecciarsi frequente di rimandi della memoria, di considerazioni ora personali ora obiettive, ma tutte concorrenti alla lucida definizione del protagonista e del frastornante e incomunicabile ambiente che lo circonda — trovasse un'adeguata trasposizione in immagini cinematografiche era inutile sperare.

Per qualsiasi regista che, magari per scommessa, avesse voluto cimentarvisi si presentavano due soluzioni soltanto di comodo: o rispettare il più possibile la natura del personaggio e del suo conflitto con l'ambiente costringendo però la vicenda in un arco più ristretto (ciò che in altri termini significherebbe « trarre ispirazione » dal romanzo) oppure rispettare le grandi linee della vicenda a scapito della autenticità e del fascino più effettivo del personaggio. Henry King — o per lui il produttore Weinstein, sollecitato a sfruttare le fortune che soltanto in questi anni stanno guadagnando le opere di Fitzgerald — ha scelto, naturalmente, quest'ultima e più facile soluzione.

Non desta meraviglia che sia stata affidata proprio a King questa « illustrazione » del famoso romanzo. Non tanto perché egli si sia già accostato, in certo qual modo, a Fitzgerald trascrivendo in *Beloved Infidel* (Adorabile infedele, 1959) l'omonima biografia dello scrittore nell'ultimo suo esilio ad Hollywood redatta da Sheilah Graham e Gerold Frank (risultata presuntuosa e falsa sullo schermo nella stessa misura che sulle pagine del libro), quanto perché egli non è nuovo ai travasi letterari di un certo impegno. Né, per la verità, si è dimostrato sprovveduto davanti ad essi, il suo credo essendo stato sempre il rispetto più ossequiente del testo letterario nel suo sviluppo narrativo, come testimoniano, fra la sua produzione più recente, le due riduzioni da Hemingway per *The Snows of Kilimanjaro* (Le nevi del Kilimanjaro, 1952) e per *The Sun Also Rises* (Il sole sorgerà ancora, 1957). E i migliori risultati di trascrizione li ha ottenuti proprio in questo secondo caso, grazie alla struttura quasi scenaristica del romanzo, alla squadrata fisionomia dei personaggi, alla secchezza del dialogo rimasto quasi del tutto immutato anche sullo schermo. Un rispetto tanto puntiglioso del disegno esteriore della vicenda aveva portato, di conseguenza, anche ad un'adesione ai motivi più profondi di essa.

Ma nel caso di *Tender Is the Night,* come si è detto, si rendeva indispensabile una scelta; e nell'ambito delle limitazioni necessariamente da essa presupposte bisogna riconoscere che i risultati non sono stati indecorosi. Specialmente nella prima metà del film, un consumato mestiere ha permesso al regista di ricreare in maniera soddisfacente, pur senza indulgervi, il colore dell'ambiente con le sue sfrenatezze e le sue isterie. E, sempre in questa prima parte, il personaggio di Dick Diver (sorretto dall'aderenza anche fisica dell'attore Jason Robards jr.) è collocato nel giusto rapporto con quella fauna di egocentrici miliardari che lo circondano: la sua disinvoltura nell'adeguarsi all'ambiente è sempre sot-

tilmente corretta da una diversa schiettezza di atteggiamento o frenata da un senso di decenza umana.

Il rigore dell'impostazione si disperde nella seconda parte (ove permangono qua e là alcune attenzioni figurative e d'ambiente) a causa della necessità di condensare prima la storia, troppo frastagliata nel tempo, della nevrosi di Nicole, poi quella del lento tracollo di Dick, che è riguardato piuttosto dall'esterno. Le maggiori insufficienze risiedono, appunto, nella susseguentesi definizione del carattere del protagonista, che il regista, con l'intenzione di accentuarne il senso di disagio e di solitudine, ha finito col far apparire una specie di misogino, mentre si sa, al contrario, che il fascino esercitato su Dick da quel mondo fastoso era in massima parte determinato da quelle bambole di carne che lo popolavano e delle quali Nicole era un esemplare dalla bellezza quasi irreale. Manchevole risulta anche quest'ultimo personaggio; ma, in tal caso, soprattutto per l'inadeguatezza fisica di Jennifer Jones e per la sua monocorde recitazione, tutta mantenuta su un'unica nota patetica. Al contrario, un'autorevole Joan Fontaine ha saputo infondere alla figura della sorella di Nicole tutto il putrido egoismo e tutto il deserto morale che il suo comportamento lasciava trasparire dalle pagine del romanzo.

Un regista più appassionato e più sensibile alla tormentata narrativa di Fitzgerald avrebbe forse potuto attenuare le deficienze e i difetti accennati; ma non crediamo che avrebbe potuto fare molto meglio. King, per lo meno, è stato sorretto dall'eleganza, ed anche questa è una dote indispensabile per accostarsi al mondo dorato descritto dallo scrittore del Minnesota. Inoltre, grazie anche alla sceneggiatura di Ivan Moffat, egli è riuscito ad essere convincente, non avendo tradito lo spirito del romanzo, persino in due occasioni che lo hanno indotto a discostarsi dalle pagine del libro: ci riferiamo al personaggio del musicista fallito e alcoolizzato (efficacemente interpretato da Tom Ewell), al suo scontro col pianista negro, alla sua fine disperata, e a come, nel finale, avviene il distacco definitivo di Dick da Nicole e dalla villa in Riviera, con il presentimento del suo destino.

Conosciamo altre due trasposizioni cinematografiche di testi di Fitzgerald: *The Great Gatsby* (Il grande Gatsby, 1949), per cui Elliot Nugent trattò il più noto romanzo dello scrittore come una banale storiella romantica, e *The Last Time I Saw Paris* (L'ultima volta che vidi Parigi, 1954) di Richard Brooks, più volenterosa che sensibile interpretazione della complessa emotività che sta alla base del racconto « Babilonia rivisitata ». E' proprio al confronto con questi due precedenti che il film di King guadagna qualche punto di dignità a proprio vantaggio.

LEONARDO AUTERA

# I documentari

## Sguardo conclusivo ai "Nastri"

Per terminare il discorso sui cortometraggi per i « Nastri d'argento » 1961 proclamati il 28 marzo 1962 al cinema Barberini a Roma (una serata da fiera paesana, purtroppo, in confronto a cui quella di Lugo di Romagna non è la festa per una « riffa », ma un nobile gioco d'arte), sgombriamo subito il terreno degli altri titoli che la totalità della giuria ha giustamente ritenuto doveroso respingere: *Il corredo da sposa, Ritratto di Pina, Il bar di Gigi* di Gian Vittorio Baldi, *La taranta* e *Via dei Piopponi* di Gian Franco Mingozzi, *La voce* di Vincenzo Gamna, *Bambola* 60-32 di Aglauco Casadio, *Paura* di Renato May. Le considerazioni su questi cortometraggi sono del tutto simili a quelle che avanzammo sugli altri la volta scorsa, per quanto riguarda *La voce,* ad esempio. Ma a tutti i giurati ha fatto specie l'inconsistenza pretenziosa di un regista come Gian Vittorio Baldi, vincitore del « Nastro d'argento » dello scorso anno con *La casa delle vedove.* Già avevamo spiacevolmente avvertito come Baldi avesse patrocinato, con una « presentazione » ... non meglio chiarita, lavori evanescenti come quelli di Bernabei e di Calenda, che evidentemente a lui piacciono. Ma era sperabile che i *suoi* cortometraggi avessero almeno l'impronta stilistica di un autore forse già troppo celebrato in relazione alle prove effettive, ma tuttavia dotato indubbiamente di personalità e di notevoli meriti. Invece la falsa-inchiesta dei suoi tre documentari autorizza le più pessimistiche considerazioni, non certamente su un futuro per fortuna non ipotecabile, ma proprio sui risultati attuali. *Ritratto di Pina* e *Il bar di Gigi,* in particolare, vogliono anche offrire un quadro della vita dei meridionali a Torino. E' chiaro che un'indagine può essere condotta o con un carattere prettamente documentaristico o sul piano lirico. Nel primo esempio, non sono certamente i casi patologici a essere i più rappresentativi, o i casi patologici possono essere i più rappresentativi solo se questo lo si dice espressamente e lo si prova con una qualsiasi ragione drammatica o estetica; nell'altro esempio si può ovviamente affrontare una linea di svolgimento qualsiasi con qualsiasi spunto, purché sussista una necessità narrativa, un bisogno di chiarezza e comunque di sincerità interiore. Tutto ciò è ovvio e risaputo. E il fatto che si debba ripetere in questa occasione contribuisce a sottolineare l'elementarietà degli errori e delle prospettive di cui i due cortometraggi di Baldi soffrono.

Infatti — e si può a ragione considerarli frutto di un'unica circostanza, in quanto sono girati nel medesimo ambiente, coi medesimi fatti, gli stessi personaggi, e distinti solo per motivi occasionali — non risultano giustificabili, né nell'uno né nell'altro punto di vista, e appaiono purtroppo indisponenti e gratuiti. Il « maestro » non si distingue dagli « scolari », in questa circostanza, il che è tanto più spiacevole in quanto Baldi è evidentemente dotato di idee e di capacità stilistiche assai più di molti altri. Il nostro cinema attende da anni un documentarista che primeggi per interessi e per carattere. Il cinema italiano ha avuto nel dopoguerra i suoi grandi documentaristi e « cortometraggisti », fioriti assieme ai nuovi fermenti dei registi maggiori, e pur negli anni della crisi che tutto il cinema italiano ha attraversato non sono mancati gli autori che, del tutto *individualmente* — e questo conferma che il problema è generale ma è anche quanto mai legato agli uomini e ai registi — hanno mantenuto in vita questa forma espressiva, questa dimensione di « tempo » cinematografico. Se nel 1961 non avesse denunciato una pericolosa involuzione, quella di Baldi avrebbe potuto essere una affermazione quasi definitiva: in tal modo i riferimenti a un suo impegno e a solidi risultati estetici, per quanto lo concerne, tornano invece in alto mare, per un ripensamento utile a lui e a tutta una ampia situazione.

I nomi di Resnais, Antonioni, Bergman ... Hitchcock e Chabrol sono impliciti nei casi più generali a cui le osservazioni che ora e la volta scorsa abbiamo avanzato possono adattarsi; lo si è sottolineato anche in sede di resoconto finale. Ma *Via dei Piopponi* di Gian Franco Mingozzi è proprio un *Marienbad* in trentaduesimo: i pioppi, le scale, le case, la strada, i marciapiedi, i sassi, le inferriate che si ripetono e si succedono sono direttamente proporzionali ai corridoi, corridoi, scale, scale del fantomatico albergo di Robbe-Grillet, fino ad arrivare ... indipendentemente da Giancarlo Cobelli, addirittura alla parodia. La caratteristica strada di una città caratteristica e gelosa come Ferrara, meritava di essere « celebrata », una volta che si era decisi a celebrarla, con maggiore semplicità e minore spirito di superficiale evasione. Rimane una fotografia piacevole, accurata — anche se le nebbie a colori, in fondo, sono sempre molto fotogeniche —; ma al servizio di una ricostruzione del tutto fantastica anch'essa si perde in un mare di noia, di inutilità e di sostanziali disordine e confusione di idee. Più attento alla realtà Mingozzi è in *La taranta,* di cui parlammo a proposito del Festival dei Popoli del gennaio scorso. Ma il suo non è un lavoro del tutto convincente, perché egli è più preso dagli aspetti apparenti e spettacolari, che da una vera sostanza drammatica, nel senso doloroso e umano di queste tradizioni.

Un altro regista la cui adesione all'astrattezza non ci aspettavamo è Aglauco Casadio, che con *Bambola* 60-32 è arrivato a ... trenta e quaranta anni fa, a far muovere i manichini, a dare una voce, un cuore, un sentimento, chissà, a una specie di « cesare » del ventesimo secolo. Consideriamo Casadio uno dei nostri documentaristi più preparati, dai molti interessi umani e morali. *Un ettaro di cielo,* il suo lungometraggio, era raccontato in chiave poetica, con incertezze di mestiere, ma senza vacue concessioni alle circostanze più facili. Conosciamo di Casadio un mediometraggio pressocché ... segreto, *Cinque leoni un soldo,* la vita

dietro le quinte di un circo, e anche le rappresentazioni, gli spettacoli, cioè il lato più « pubblico » e più estroverso della attività di quegli uomini è sentito e interpretato secondo una intelligente analisi introspettiva. Nulla, insomma, che faccia pensare a *Bambola* 60-32, e in *Bambola* 60-32 nulla che ricordi quel regista, e anzi l'artificio al posto della realtà e della spontaneità delle cose e del racconto. Il nome di Renato May, infine, si trova in questo gruppo quasi per caso; May infatti non è perduto in vuote e spesso insincere ricerche, ma (oltre che uno studioso importante, nella storia della teoria cinematografica italiana) è un autore di ampie esperienze e con precise esigenze interiori. La *necessità* della sua rappresentazione, la fiducia in ciò che egli rappresenta, vogliamo dire, è fuori discussione: ma *Paura* ci è apparso proprio non convincente in sé, non compiuto sul piano espressivo, dove le paure e le oscurità di una coscienza e di un tormento rimangono oscurità di racconto e di spiegazioni. Affidato totalmente alle immagini, senza dialogo, *Paura* è soltanto un'esercitazione stilistica di cui lo spettatore con buona volontà può intuire le ragioni interiori ... ma senza una convinzione assoluta e uno scambio di reciproche certezze.

Il cortometraggio di May ci porta a parlare di tutti quegli altri che a nostro avviso non raggiungono la sufficienza, ma tuttavia muovono da ispirazioni o per lo meno da temi convincenti e giustificati, al posto dei pretestuosi e ambiziosi *esercizi* di cui s'è parlato più sopra. *Le verdine* di Vincenzo Gamna, *Tempo di libertà* di Antonio Racioppi, *Ungaretti, uomo di pena* di Giuseppe Passalacqua, *Una macchina del nostro tempo* di Gian Maria Messeri, *Elettricità dall'atomo* di Giuliano Tomei, *Donne di Lucania* di Giovanni Vento, *TV in paese* e *Africa chiama* di Ansano Giannarelli, *Busa di dritta* di Lino Miccichè sono da vedere proprio in questo ordine di idee, nell'ambito di un impegno onesto, ma di una realizzazione in fondo debole proprio nell'efficacia dei risultati: o l'ambiguità ideologica del cortometraggio di Racioppi, sull'esplosione di via Rasella, o la freddezza di quello di Messeri, sulla « macchina della verità », o il vecchio stile un po' arruffone e un po' retorico, un po' confuso anche nei significati di *Elettricità dall'atomo* (le centrali di energia atomica) e di *TV in paese,* già visto a Firenze, non peggiore certo di *Africa chiama,* quadro superficiale quanto ambiguo e frettoloso di una situazione che merita non solo di essere affrontata, ma di esserlo con attenzione, impegno e vera concretezza. Anche *Donne di Lucania,* partendo da una base di documentazione finisce per essere foriero di velleitario para-realismo, che nell'apparente riserbo (alcune immagini e una scritta: « questa donna ha trent'anni », mentre lei ne dimostra cinquanta) è tanto di scarsa drammaticità quanto alla ricerca di una ingiustificata commozione, che rimane epidermica, momentanea, senza alcun motivo interiore di carica polemica o umana. E così *Ungaretti,* che non può certamente pervenire alla commozione poetica basandosi su un ... ermetismo di bassa lega, magari giustificato, per certi lati, nei riguardi di ciò che Passalacqua prova a confronto col poetà, ma degno di assai maggiore e più precisa indagine proprio al momento di una pubblica manifestazione di tali sentimenti e di tali stati d'animo. *Busa di dritta,* per parte sua, mette in pratica le idee di Miccichè sui « generi » nobili e ... ignobili del cortome-

traggio italiano. Ma non è sufficiente un'inchiesta per fare un buon cortometraggio, proprio per ciò che in *Busa di dritta* c'è di sbagliato e di innaturale, di artificioso, di preconcetto, al posto della realtà e della cura, un po' cattiva e un po' « arriviamo noi! » di *Nuddu,* ma tuttavia vera.

Tutto quanto abbiamo sottolineato nella maggioranza dei cortometraggi per i « Nastri » è indice, ovviamente, di pericolose confusioni e di disordine professionale. Se si crede al cortometraggio — al documentario — occorre affrontarlo assai meno con approssimazione che con preciso impegno professionale, anche sul piano della ricerca, ovviamente, e dell'esperimento, del tentativo, per il quale il documentario è fatto, ma mai con leggerezza. Consideriamo la mancanza di senso dell'umorismo e di spirito una prova di scarso amore e di scarsa tendenza o di poca abitudine per la libertà delle idee e per una spregiudicata, ma non per questo meno utile e positiva, intelligenza: tutti serissimi, i cortometraggi di quest'anno, all'infuori dei due a cartoni animati di Zac e Miro, *Un uomo in grigio* e *L'ultimo pedone,* la cui considerazione a parte è ovvia, e che non per niente ci hanno colpito per le loro precise qualità di invenzione, di capacità di rappresentazione, magari di tipo espressionistico, ma tuttavia visivamente sciolta dai toni sempre troppo cattedratici e soffusi di un ... pensiero che poi non esiste. Tutti serissimi, invasi di psicologismo, dei sintomi della fine, della morte, dell'abbandono, di funerali (con la allegra musica dell'onnipresente Egisto Macchi, sempre uguale a se stesso), di malintese derivazioni letterarie, letterarie d'accatto, *serie* per definizione, vane pretese per una spolverata di cultura e di nobiltà di interessi e di conoscenze, nei toni (apparenti) dei nomi più volte ripetuti, ma anche i più sintomatici di una situazione di ripensamento morale e umano importante e attuale, che in loro, sotto varie forme e in vari livelli, ha tre sinceri e precisi interpreti: ma questo non deve portare a una fiorire continuo e caotico di moduli, di frase fatte, a cui del resto possono adattarsi soltanto figure così di secondo piano e così prive di personalità come non si crederebbe. E' ancora una volta significativo, dicevamo, e tutto sommato abbastanza triste, che i due unici cortometraggi in chiave *leggera,* seppure amara e incidente sul costume, siano ricorsi a dei disegni, a dei pupazzi inventati, come se anche in questo caso non si fossero potuti affrontare, con vantaggiosi risultati, uomini e esempi concreti. Sono cortometraggi già molto noti, su cui non ci soffermiamo più a lungo: preferiamo *Un uomo in grigio,* spigliato, acuto anche produttivamente, dalle strane somiglianze col soggetto dell'episodio diretto da Fellini per *Boccaccio* 70, *Le tentazioni del dottor Antonio* (una curiosità è spontanea: quale delle due trame è precedente?; il cortometraggio di Zac e Miro, per altro, è uscito in proiezione pubblica prima di *Boccaccio*), prolungato un po' troppo su una battuta insistita a lungo (quella finale della processione religiosa), ma indubbiamente ricco di nerbo, con un'idea non leonardesca ma spiritosa e *possibile. L'ultimo pedone,* pur impostato sul medesimo tono, è meno originale e meno giustificato, anche perché esce dalle sue righe principali per muoversi con maggiore dispersione in piani diversi che soltanto per una piccola parte si riallacciano alla linea di partenza.

I cortometraggi degni di essere *salvati,* in sostanza, da una manifesta-

zione come quella di cui ci occupiamo, che si pensa raccolga il fior fiore della produzione di un anno, non sono molti. Oltre ai titoli che già abbiamo ricordato la volta scorsa, citiamo, dopo *La via del carbone* di Luigi Scattini, una attenta e impegnata inchiesta di ampio respiro sui minatori italiani all'estero; dopo *La menzogna di Marzabotto* di Carlo Di Carlo, *Grazia e numeri* di Luigi Di Gianni e *Nuddu pensa a nuautri* di Lino Miccichè, di cui parlammo a proposito del Festival dei Popoli, i seguenti, senza un ordine programmatico: *Un metro lungo cinque* di Ermanno Olmi, *Spettacolo eccezionale* e *Cinema a tutti i costi* di Leonardo Autera, *La carrese* di Zeno Gabbi, *Radiazioni pericolose* di Virgilio Tosi, *Caccia in maremma* di Aldo Nascimben, *Feriae Augusti* di Guido Guerrasio, *Arriba el campesino!* e *Dichiarazione d'amore* di Mario Gallo, *Il naviglio di Brenta* di Agostino Di Ciaula. Non sono tutti cortometraggi qualitativamente *intoccabili,* intendiamoci, ma sono su di un piano di sufficienza e, ancor più, di chiara dignità narrativa. Il documentario di Olmi purtroppo viene *dopo* i due suoi lungometraggi, i quali logicamente dicono su di lui delle cose più ampie, più avanzate, più approfondite; in un certo senso e per determinati aspetti, comunque, questo è un preludio e una esercitazione che anticipano chiaramente degli stati d'animo e dei sentimenti richiamati e approfonditi specialmente da *Il tempo si è fermato.* Realizzato con una padronanza tecnica di prim'ordine, con una sicurezza sbalorditiva, è evidentemente compiaciuto di un determinato « miracolo » industriale e di un bozzettismo sentimentalmente efficace ma non sempre sentito; è ad ogni modo un documentario di qualità, che tuttavia, ripetiamo, non dice gran che di nuovo soprattutto sul suo autore e sul mondo che gli preme.

I due documentari di Autera sono estremamente sinceri e questa è una qualità di rilievo, da non sottovalutare, come si è visto, nel campo di cui ci stiamo occupando. Addirittura sono su di un pudore trattenuto, e di una riservatezza che fa onore all'autore ma che limita, per altri aspetti, una portata che avrebbe potuto essere di maggior peso. Sembra quasi che non *vogliano* essere valutati al di là di un piano per così dire coloristico, quando invece — in particolare *Spettacolo eccezionale,* che per noi è più graffiante e più implicato dell'altro in una precisa prospettiva drammatica — si attaccano anche a un respiro di maggiore indagine morale. E' in fondo una questione di approfondimento stilistico e di personalità, che Autera va formandosi naturalmente, con cura, con discrezione, con coscienza, con una *umiltà* che è impegno e rigore, a differenza di altri pressapochismi, di « conati » che rimangono sul piano di un inutile velleitarismo, non in quanto non riusciti, ma proprio in quanto falsi, insinceri, e su una strada errata.

*Radiazioni pericolose, Caccia in maremma, Il naviglio di Brenta, Feriae Augusti,* con alcune variazioni in più o in meno — a favore infine del lavoro di Nascimbene — sono quattro riusciti film di carattere artigianale, su un piano di accettabile impegno e di precisa indagine ambientale, anche se il primo può non essere rigorosissimo dal punto di vista scientifico, il secondo può somigliare a diversi altri cortometraggi di caccia al cinghiale o di caccia a qualcos'altro, in maremma e no, il terzo può essere in parte facile e sentimentale, il quarto — dallo strano richiamo alla lingua latina — può

dare per nuove « scoperte » indicazioni che sono invece vecchie di decenni e forse più, anche cinematograficamente. *La carrese* è il caso di un documentario troppo lungo; mentre ci si lamenta, e spesso a ragione, del limite troppo basso di metraggio utile, il quale impedirebbe agli autori — e impedisce, a volta — di costruire un racconto compiuto, è evidente che Zeno Gabbi non riusciva a concludere, non riusciva, cioè, ad addivenire a delle conclusioni drammatiche e emotive che lo convincessero. Il suo è un documentario su una precisa manifestazione popolare di cui in sede di ... montaggio si sono quasi completamente perdute le tracce, cosicché questa « carrese » non convince neppure lo spettatore, il quale continua a domandarsi che cosa succeda, e quale sia il centro narrativo del film. La confusione è il difetto maggiore del film di Gabbi, e confusione specialmente, come si è detto, al momento di tirare le somme di una manifestazione che ha indubbiamente un suo sano respiro e una sua efficacia drammatica e sentimentale.

*Dichiarazione d'amore* e *Arriba el campesino!,* infine, rappresentano due dei ... tre aspetti dell'attività di un documentarista relativamente nuovo e indubbiamente dotato di qualità: un aspetto superficiale di puro divertimento e di semplice pulizia tecnica, non rappresentato ai « Nastri », ma riscontrabile ad esempio in documentari come quello sul parco dei divertimenti di Copenhagen; un aspetto impegnato di divertimento, nobilitato da una ricerca etnografica, lirica, come *Dichiarazione d'amore;* un aspetto sincero di impostazione politico-sociale. Se non che, a nostro avviso, *Dichiarazione d'amore* — che celebra una tradizione ormai superata e falsa nella stessa Calabria — non ha dalla sua la spontaneità e la sincerità, l'immediatezza di ispirazione, la forza veramente lirica che derivano da una autentica necessità narrativa. Questo accade, ad esempio, in *Michelino,* il primo documentario che Gallo ha diretto, in cui, assai più che in questo caso, la volontà, la consapevolezza di una rappresentazione emotiva capace di suscitare immagini liriche e fantasticheggianti si fondono con un ambiente a cui l'autore è affezionato in modo particolare, e sentimentalmente vicino. E accade, per arrivare all'altra faccia dell'attività del regista, in certe parti di *Arriba el campesino!* e, proprio, meno durante il processo ricostruito di quanto invece nel finale, che non ci interessa se sia stato realizzato a quel modo ... per mancanza di pellicola o per altre ragioni contingenti (come non ci interessa se il bel bianco e nero di *Donne di Lucania* derivi poi da un negativo a colori), ma che ha una forza prorompente di umanità e di polemica capace di ... superare qualsiasi opinione personale su Fidel Castro e la Rivoluzione cui egli ha dato vita.

Premiando *Dichiarazione d'amore* la maggioranza della giuria non ha reso un buon servizio neppure a Gallo, che ha realizzato il cortometraggio con assai meno partecipazione del *Michelino* o dello stesso *Campesino,* il quale non avrebbe potuto essere premiato — per certe durezze narrative, per un meccanismo che all'inizio è un po' arido e un po' artefatto —, ma che almeno è sulla strada giusta di un rinnovamento di idee e di spunti anche dal punto di vista stilistico: le cose, queste, che ci hanno colpito in *Nuddu pensa a nuautri,* che è magari sul piano di una provocazione di indagini e di emotività un po' immediata, ma è senz'altro un cortometraggio moderno e vivo, di cui, come si è detto, *Busa*

*di dritta* è quasi il *negativo* fotografico.

La parte più numerosa della giuria — cinque contro tre, più un astenuto dell'ultim'ora — ha dunque assegnato il « Nastro » a *Dichiarazione d'amore,* in contrasto, si è detto, col desiderio — che era appunto il desiderio dell'unanimità dei giurati — dell'approfondimento e dell'impegno, del non-lirismo-a-tutti-i-costi, della non evasione più o meno spontanea nei meandri dell'intelletto. Al di là dei nomi degli autori — entrambi amichevolmente conosciuti dalla grande maggioranza dei giurati —, al di là perfino dei propri meriti, i due documentari sono divenuti un simbolo di due modi di intendere appunto la via del cortometraggio, cosicché la relazione della giuria, unitaria o quasi nelle premesse generali, negli attestati per la fotografia in bianco e nero (Giovanni Raffaldi per *Donne di Lucania*), per la fotografia a colori (Giuseppe De Mitri per *Tornare all'alba*) e nel « Nastro » per il produttore (Enzo Nasso per *Inchiesta a Perdasdefogu*), inteso soprattutto, nella precisa indicazione del titolo, quale un incentivo a incrementare la realizzazione di opere di questo tipo, ovviamente con sempre maggiore approfondimento; quella relazione, dicevamo, si è nettamente divisa sul « Nastro » principale e, conseguentemente, sui tre attestati di merito ai registi. Poiché infatti — la lettera del regolamento non è chiara — la maggioranza ha ritenuto di considerare tali riconoscimenti non « premi speciali » a sé, ma premi di secondo piano, rispetto al « primo », tutti e tre i componenti la minoranza si sono astenuti da quest'ultima votazione, che avrebbe contraddetto la loro posizione di principio, e che ha incoronato *Nuddu, Un uomo in grigio, Gente di Trastevere.*

GIACOMO GAMBETTI

# I libri

CARLO DI CARLO e GAIO FRATINI (a cura di) - « *Boccaccio '70* » *di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti* - Cappelli, Bologna, 1962.

JEAN ROUCH-EDGAR MORIN - *Chronique d'un été* - Inter Spectacles, Parigi, 1962.

Dal ventiduesimo volume della collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi si possono ricavare utili informazioni sulla genesi di un film ambizioso se pur discutibile, interessante se pur ineguale, come *Boccaccio '70*. Si apprende cioè che Zavattini aveva in origine pensato ad un film in dieci episodi, ambientati in altrettante città italiane e diretti da altrettanti registi; che lo spunto da lui preferito tra quelli a cui aveva pensato era idealmente dedicato ad Antonioni; che l'assenza di quest'ultimo e di Rossellini dal film è rimasta per lui motivo di vivo rimpianto; che nel progetto zavattiniano avevano posto anche le « barzellette » (della cui mancata realizzazione non sapremmo lagnarci); etc.

La documentazione raccolta nel volume comprende fra l'altro: una paginetta del produttore Carlo Ponti; una lettera di Zavattini allo stesso Ponti; « foglietti di diario » relativi alla lavorazione dei diversi episodi; quattro soggetti e le relative sceneggiature; la novella di Italo Calvino che ha offerto lo spunto per il capitolo di Monicelli e il trattamento di Giovanni Arpino per « Renzo e Luciana », noterelle introduttive alle sceneggiature, con dichiarazioni dei varî autori; le filmografie dei quattro registi; e la solita, ricca scelta di illustrazioni.

Con un volumetto dedicato a *Chronique d'un été* di Jean Rouch e Edgar Morin è stata felicemente inaugurata una collana di quaderni trimestrali, diretta dall'attivissimo Pierre Lherminier, intitolata « Domaine Cinéma » e destinata ad accogliere « des études historiques, esthétiques, critiques, techniques, économiques, aussi bien que des textes polémiques, des découpages de films, biographies, dossiers ou volumes de pure documentation ». Questo primo volume contiene: una lunga e rivelatrice « chronique d'un film » di Morin, con note di Rouch; uno scritto dello stesso Rouch « Le cinéma de l'avenir? »; il copione del film, con l'aggiunta di scene non incluse nel montaggio definitivo; le risposte dei « personaggi » del film ad un questionario; un'ampia scelta di critiche, con bibliografia complementare. Particolarmente raccomandabile è la lettura del testo di Morin, che pone in luce i limiti di « compromesso » da cui il film (comunque stimolante) è nato: compromesso fra autori e produttori, compromesso fra le tendenze dell'uno e dell'altro autore (Morin con

interessi in direzione sopra tutto sociologica, Rouch con interessi in direzione sopra tutto etnografica).

FILIPPO M. DE SANCTIS - *Il cinema come strumento di cultura* - F.I.C.C., Roma, 1962.

AUTORI VARI - *Rapporto sul Progetto Sardegna* - n. 43 della rivista « Ichnusa », Sassari, 1961.

Filippo M. De Sanctis non è soltanto uno studioso impegnato ed acuto, è anche un autentico « apostolo » della cultura cinematografica, alla cui diffusione in profondità egli sta ormai da qualche anno dedicando il meglio delle sue energie, sia come segretario della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, sia come responsabile del Servizio Sussidi Audio-Visivi del Progetto Sardegna, attuato a cura del'O.E.C.E. (ora O.C.S.E.).

Ora, in un utile volumetto edito dalla F.I.C.C. ed aperto da una prefazione di Paul Lengrand, De Sanctis ha esposto, in forma chiara e precisa, i frutti di queste sue esperienze, ad uso sopra tutto di coloro « che — attraverso il film — svolgono attività culturale in seno a circoli del cinema, centri sociali, circoli ricreativi, gruppi di cultura popolare, corsi di educazione degli adulti, circoli aziendali ». In una settantina di pagine di indicazioni metodologiche egli ha offerto agli interessati una guida preziosa, ai fini di una buona organizzazione di proiezioni e di discussioni ad esse relative. La seconda parte dell'opera è costituita da un catalogo dei film a formato ridotto reperibili in Italia, che integra quello riguardante i film a 35 mm., edito pure dalla F.I.C.C. Vi è anzi tutto un elenco per titoli (sarebbe stato però opportuno che oltre a quelli italiani venissero indicati i titoli originali, ed anche le rispettive date di produzione); e poi un repertorio per autori ed uno — succinto — per cinematografie nazionali, generi e temi. In appendice sono annotate le fonti di reperimento di film sia a formato ridotto sia a formato normale.

Del suo lavoro di pioniere nell'ambito del Progetto Sardegna De Sanctis rendo conto in un articolo pubblicato nel fascicolo di « Ichnusa » dedicato a tale iniziativa: « Gli " audiovisivi " in un lavoro di sviluppo ». Giova ricordare, come chiarisce Paolo Terni in un altro scritto incluso nel fascicolo, che « il " Progetto Sardegna " è un'azione condotta da un Ente Internazionale — l'OECE (Organizzazione Europea di Cooperazione Economica) — e da vari Enti Italiani, nazionali e regionali, allo scopo di mettere a punto tecniche di intervento utili e nuove nel campo dello sviluppo delle regioni sottosviluppate ».

GIACOMO GAMBETTI - *Vittorio Gassman* - Cappelli, Bologna, 1962.

La collana « Documenti di teatro » diretta da Paolo Grassi e Giorgio Guazzotti, si è già acquistata numerosi titoli di merito. Ma, tra i suoi venti e più volumi, il *Vittorio Gassman* di Giacomo Gambetti penso possa esser considerato un risultato particolarmente degno di nota, sia perché si tratta di un lavoro tutto di prima mano, sia perché la simpatia per l'oggetto dello studio non fa mai scivolare l'autore verso l'agiografia, sia perché Gambetti, con quello scrupolo e quella pazienza che, insieme ad altre doti, gli sono proprî, ha dissotterrato, per meglio documentarsi, un materiale vario ed illuminante, risalendo fino alle origini (si pensi all'inedito ed autobiografico

*L'educazione teatrale,* scritto da Gassman con Salce: una vera miniera) ed ha interrogato a lungo tanto Gassman quanto coloro che più gli sono stati vicini in epoche diverse della sua vita e della sua carriera, tutto registrando con cura su nastro magnetico. Peccato che di questa cospicua documentazione solo una parte abbia potuto essere accolta nel volumetto, date le dimensioni *standard* che l'editore ha voluto rispettare. Il lettore troverà comunque pur sempre oltre trentacinque pagine d'appendice in fitta composizione tipografica, con un ampio florilegio di pagine e dichiarazioni di Gassman (molte altre citazioni sono incorporate nel testo della monografia), un esame grafologico, un curriculum essenziale (teatrografia, filmografia, discografia), una bibliografia pure essenziale ma che occupa cinque pagine e mezza. (Escluse sono rimaste invece fra l'altro le istruttive dichiarazioni che Gambetti aveva ottenuto da Ardenzi, Lucignani, Mazzarella, Monicelli, Salce, Squarzina, Valli, non che dalla madre dell'attore.)

Nelle cento, dense, succose pagine del saggio, Gambetti è riuscito a tracciare un ritratto plausibile, vivo, movimentato di questo personaggio geniale e contraddittorio, affascinante e sconcertante. Avverte l'autore nella sua introduzione: « L' "incoerenza" di Vittorio Gassman, il suo "periodico mutar di pelle", forma in realtà un quadro estremamente logico e conseguente, che risponde a delle precise direttive di sviluppo... Ho voluto offrire degli elementi di critica e di costume, senza volere avanzare nessuna parola definitiva, specie ora che Gassman sta appena iniziando, fra tentativi ed esperienze, la "fase matura" della propria attività ». Gambetti è arrivato non solo a « capire » il personaggio, ma ad inquadrarlo nella sua epoca e nel suo mondo, applicando con umiltà e penetrazione un metodo di valido storicismo.

GINO CASERTA e ALESSANDRO FERRAU' (a cura di) - *Annuario del Cinema Italiano* 1961 - Cinedizioni, Roma, 1961.

L'edizione 1961 dell'*Annuario* è articolata, a somiglianza delle precedenti, in diverse sezioni (con numerazione indipendente per ciascuna di esse). La parte introduttiva comprende un indirizzario (ministero, enti, società, stabilimenti, stampa cinematografica) e dati relativi ad enti ed associazioni cinematografiche; la prima sezione consiste nel « chi è del cinema »; la seconda riporta testi concernenti la legislazione sul cinema e gli accordi internazionali; la terza registra i dati relativi ai film prodotti in Italia dal 1930 al 1961 (per quelli dal 1958 in poi anche i riassunti delle trame); la quarta è una guida delle ditte di produzione e distribuzione; la quinta è una guida dell'esercizio; in appendice vi è un indirizzario estero. Tra i dati di maggior utilità raccolti nell'*Annuario* ricorderemo quelli relativi ai premi delle Mostre veneziane del dopoguerra e sopra tutto quelli relativi ai Nastri d'Argento (dalle origini). Ci auguriamo che in avvenire possano essere aggiunti a questi altri dati affini, che a volte il giornalista e lo studioso deve faticare per rintracciare: penso a quelli riguardanti altri premi importanti come le Grolle d'Oro; o la composizione — anno per anno — delle commissioni di selezione e delle giurie di Venezia, delle giurie dei Nastri, etc.; o i premi internazionali ricevuti in varia sede da film e personalità italiane; o gli « albi d'oro » di altre manifestazioni internazionali organizzate in Italia, oltre Venezia; o i

nomi dei titolari delle rubriche critiche di tutti i quotidiani e periodici; e via via dicendo. Quanto al « chi è », ci auguriamo che, con la collaborazione degli interessati, i dati raccolti possano diventare più esatti ed aggiornati, completi ed equilibrati (con il debito rispetto delle proporzioni tra un nominativo e l'altro). Se poi fosse possibile risolvere in qualche modo il serio problema dello spazio ed estendere ai film del passato anche remoto la pubblicazione dei riassunti delle trame, il contributo fornito sarebbe davvero prezioso.

PUBBLICAZIONI VARIE

Il volumetto n. 21 della collana lionese di « Premier Plan », diretta da Bernard Chardère, è dedicato a Juan Antonio Bardem e comprende un ampio saggio di Marcel Oms, integrato da un breve scritto di L.G. Egido sul cinema spagnolo prima di Bardem, non che testi del regista (sopra tutto estratti di soggetti e sceneggiature dei suoi varî film). Non mancano filmografia, bibliografia e tavole.

Il n. 3 dei quaderni di « Cinestudio », pubblicati dal Circolo Monzese del Cinema, è dedicato a Marcel Carné e consta di un saggio di Gianni Rondolino, il quale reca un sottotitolo di per sé significativo: « revisione di un mito ». Seguono note biografiche, filmografia con brevi riassunti delle trame (a cura di Marco Cantù), bibliografia essenziale a cura di Gianni Silva ed Ezio Stringa. Nel paragrafo dedicato ai « progetti di film non realizzati » si legge di un *Les hommes du barrage,* che avrebbe dovuto dirigere Carné e che sarebbe stato invece realizzato da Abel Gance. In realtà *La meilleur part* (tale fu il titolo definitivo; titolo italiano *Gli anni che non ritornano*) venne diretto da Yves Allégret.

Utili opuscoli monografici vien pubblicando la Cinemateca Brasileira di San Paolo, in coincidenza con i cicli retrospettivi (specie riguardanti cinematografie nazionali), da essa organizzati. Tra i più recenti ricordiamo *História do Cinema Russo e Soviético* (1961/62), una filmografia delle numerose opere presentate con dati tecnici, riassunti delle trame, brevissimi cenni illustrativi e fotografie.

Monografici sono i fascicoli di una giovane e battagliera rivista francese, nata da un paio d'anni e che è arrivata, col marzo 1962, al suo numero 8 (la periodicità è saltuaria): « La Méthode ». Diretta in origine da Francis Gendron e poi da René Chateau, che ne è tuttora il responsabile, essa si è occupata di volta in volta del cinema polacco; dell'Actors' Studio; del cinema e la guerra d'Algeria; di *Tu ne tueras point;* di Luis Buñuel; del cinema americano.

Un'altra rivista « giovane » è « Cine Cubano », diretta da Alfredo Guevara. Piuttosto ricca nella veste ma discontinua nella periodicità, essa rispecchia il fervore della generazione di cineasti e studiosi espressa dalla rivoluzione castrista. Nella rivista si trovano illustrati sia i problemi e le realizzazioni della nascente cinematografia di Cuba sia aspetti del cinema internazionale.

SANDRO D'AMICO (a cura di): *Pirandello ieri e oggi* (I), Milano, Piccolo Teatro, 1961.

PAOLO CHIARINI (a cura di): *Nuovi studi su Brecht,* Milano, Piccolo Teatro, 1961.

GERARDO GUERRIERI (a cura di): *Eleonora Duse nel suo tempo* (I), Milano, Piccolo Teatro, 1962.

PAOLO GRASSI, GIORGIO STREHLER, RUGGERO JACOBBI (a cura di): *Marcello Moretti,* Milano, Piccolo Teatro, 1962.

Tra le pubblicazioni che riguardano il mondo dello spettacolo — nella fattispecie il teatro drammatico — mi pare vadano segnalati in modo particolare i primi quattro « quaderni » editi, con nuova iniziativa che ben si inquadra in una coerente politica culturale, dal P.T. di Milano. Il primo, dedicato a Pirandello, contiene — oltre a saggi di Giorgio Prosperi, Luigi Ferrante, Ruggero Jacobbi, Paolo Chiarini e Oscar Büdel — il testo inedito dei primi due atti della versione originale della commedia dialettale *Cappidazzu paga tuttu,* a cura di Giovanni Calendoli (tale testo è dovuto al solo Pirandello, mentre la versione definitiva fu da lui firmata con Nino Martoglio). Il secondo, dedicato a Brecht, contiene saggi di Paolo Chiarini, Ettore Gaipa, Luigi Pestalozza, non che cronologie e bibliografie. Il terzo, dedicato ad Eleonora Duse, raccoglie documenti di evidente interesse: lettere della Duse a Cesare Rossi (1885-1894; a cura di Olga Signorelli), un diario dell'attore Guido Noccioli (1906-07), pagine di un diario inedito di Silvio d'Amico, relative ai suoi incontri con l'attrice (1921). Il quarto, dedicato a Marcello Moretti, contiene scritti di Paolo Grassi, Luigi Ferrante, Tullio Kezich, Amleto Sartori, Ruggero Jacobbi, Giorgio Strehler, e inoltre un'antologia critica, alcune testimonianze, una teatrografia ed una vivida documentazione fotografica. (Tavole f.t. non mancano neppure negli altri volumi.)

GIULIO CESARE CASTELLO

FEDERICO DOGLIO - *Televisione e Spettacolo* - Editrice Studium.

Il pregevole volume del Doglio « Televisione e Spettacolo » non poteva giungere in un momento più opportuno. Gli studi sulla televisione si vanno moltiplicando in Italia e all'estero con rapidità impressionante tanto che ormai è difficile tenersi aggiornati; i Festival cinematografici, primo fra tutti quello più illustre, il Festival di Venezia, hanno spalancato le porte alla TV sia istituendo premi sia promuovendo simposi ed incontri di studio; gli scienziati hanno risolto il problema della televisione globale e in giugno vedremo le prime immagini provenienti da oltre oceano tramite relais spaziali; pedagogisti e psicologi analizzano gli effetti dell'avvento della TV nella nostra società non più in base a semplici ipotesi ma a rilevazioni serie e documentate, che è stato possibile condurre data ormai l'età della TV, una età che va commisurata diversamente che per il cinema e per il teatro in anni-giorni, per così dire; artisti di ogni provenienza (cinema, teatro, radio, letteratura) si sono avvicinati alla TV, hanno provato ad esprimersi attraverso questo nuovo mezzo e, dopo un processo di chiarificazione espressiva, alcuni se ne sono allontanati, altri sono rimasti impaniati nel dubbio e nell'equivoco, altri ancora hanno cominciato a vedere chiaro in se stessi e nel nuovo mezzo a disposizione dando luogo ad interessanti esperimenti; questa la situazione televisiva all'inizio degli anni '62. Era necessario dunque fare il punto di essa e attraverso l'analisi dei risultati raggiunti dagli studiosi più qualificati in tutte le parti del mondo giungere ad una prima sintesi, al primo panorama organico del fenomeno televisivo. E' ciò che ha tentato di fare il Doglio.

Ci è riuscito, non ci è riuscito? Negli ultimi tempi mi è capitato di vedere il suo volume nelle mani di numerose persone che io stimo molto per il loro livello intellettuale. Tutti mi

hanno detto che si servivano del libro per consultazione. Dato di fatto che si tramuta automaticamente in giudizio.

Io stesso, ogni qualvolta ho bisogno di riportare alla memoria il pensiero del Brincourt, dell'Apollonio o del Blin, metto mano al libro del Doglio.

Dunque opera di consultazione, ma non antologia. Il Doglio infatti non si limita a riferire il succo del pensiero altrui, che egli d'altronde riporta in nota, ma svolge un suo discorso sulla televisione che per essere condotto sempre con un occhio a quanto altri hanno detto, alle note, è estremamente logico e conseguenziale.

Incomincia con l'individuare il significato della parola immagine e con il chiarire l'equivoco sorto intorno a questa parola, quindi procede sistematicamente ad analizzare la TV come mezzo di trasmissione, come pubblicismo, come somma di preesistenti modi e forme, come possibile linguaggio originale.

Nella seconda parte invece l'autore pone il problema dello spettacolo in TV, analizza le varie forme spettacolari televisive e attraverso la definizione dei « caratteri dello spettacolo televisivo » giunge alla impostazione di quello che egli considera il problema principe della TV in quanto spettacolo, l' « originale televisivo ».

Ora se tentassi di esporre in sintesi al lettore la messe enorme di osservazioni a volte acute e condividibili, a volte, a mio avviso, discutibili, ma sempre interessanti e da vagliare attentamente, contenute nel volume, farei un torto al lettore e all'autore.

Rinvio dunque il lettore allo studio di questa opera molto importante per la comprensione della TV, avvisandolo di non lasciarsi trarre in inganno dallo stile piano, semplice, discorsivo adoperato dall'autore, indice sempre di vera maturità, poiché rischierebbe di non avvertire l'esigenza di approfondire il suo pensiero e quindi rischierebbe di non capirlo a fondo.

In quanto alle mie preferenze devo dire che quello che mi ha colpito di più è la posizione di altissima responsabilità morale e intellettuale da cui l'autore guarda la TV.

Soffermiamoci, per es., su ciò che egli dice nel capitolo « TV come comunicazione ». Dopo aver premesso che « indagare la TV come mezzo di comunicazione significa... misurare la sua autentica dimensione culturale, il valore della sua presenza nel tempo »... il Doglio lamenta giustamente che « salvo poche e lodevoli eccezioni, gran parte della cultura italiana, della intelligenza italiana, pare soverchiata dai tempi, perplessa davanti a problemi che non aveva previsto e che perciò non sa come porre e come risolvere ».

E la posizione negativa assunta dalla maggior parte degli intellettuali nei confronti della TV ne è una riprova.

Ora se è vero che non si ha una cultura autentica, se essa oltre ai valori della morale, della poesia, del teatro, della storia, della civiltà non compendia anche i valori insiti nella realtà, nella vita di un popolo, se è vero ciò, mi sembra giusto individuare, come fa il Doglio, nella TV il mezzo che per sua natura può contribuire a creare un ponte tra cultura e realtà, cioè a far si che la cultura sia viva, autentica.

« La TV — scrive il Doglio — costituisce oggi l'inevitabile strumento di verifica della communicabilità delle ideologie, delle tesi culturali come delle formulazioni estetiche; la TV è il grande filtro attraverso il quale i beni culturali, la memoria del passato, la viva testimonianza del presente, sono

destinati a passare per giungere agli uomini d'oggi ».

Da ora in poi coloro che vorranno condurre degli studi sulla TV dovranno tener presente questa posizione del Doglio che colloca la TV al giusto posto nell'ambito dei mezzi di comunicazione e in definitiva nella storia della civiltà contemporanea.

ANGELO D'ALESSANDRO

DOMENICO MECCOLI (a cura di): *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema.* Testi di Giovanni Calendoli e Guido Cincotti, Editalia, Roma, 1962.

La storiografia italiana è da molti anni applicata ad una imparziale opera di revisione, intesa ad epurare il periodo del nostro Risorgimento dalle molteplici sedimentazioni provocate dal deposito di elementi raffazzonati ad uso scolastico. Ed è nota la polemica intorno alla *Storia d'Italia* dello studioso inglese Denis Mack Smith che ha avuto anche tra noi una diffusione del tutto insolita per un libro del genere, giungendo alla terza edizione. Soprattutto viene ritenuta lacunosa la conoscenza delle profonde ragioni sociali e politiche determinanti i principali avvenimenti del periodo risorgimentale. All'indomani dell'unità nazionale, dice l'Omodeo, il nostro paese era venuto a trovarsi in una situazione speciale. L'Italia era cioè uno stato nuovo divenuto tale per un insieme di circostanze che avevano del prodigioso per una nazione meglio accozzata che fusa e che doveva farsi le ossa. Tra l'altro, sotto l'urgenza delle varie soluzioni pratiche, continua il Giardino, la via prescelta era stata piena di errori, alcuni dei quali dipendenti da tare congenite ed ineliminabili del carattere nazionale; a parte gli inconvenienti di una unificazione improvvisata. Occorre poi aver presente il più grave *handicap* del nuovo regno: la insufficienza, e dopo la caduta della destra nel 1876, la scarsa probità della classe dirigente. A tali fattori di squilibrio bisogna infine aggiungere, secondo il Giardino, la mancanza, nel seno della rappresentanza nazionale, di quei partiti organizzati e disciplinati di cui Mazzini e Cattaneo avevano auspicato la formazione.

Il mito edificante di gusto scolastico e la visione provinciale denunciati da quasi tutti gli studiosi della materia — dal Croce come dal Salvemini, da Omodeo come da De Ruggiero — vanno invece messi a base della nostra produzione cinematografica, come è dato rilevare scorrendo le pagine dell'esauriente studio di Guido Cincotti testé pubblicato nel volume curato da Domenico Meccoli per l'Editalia: *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema.*

Il film *La presa di Roma,* girato da Filoteo Alberini e Dante Santoni nel 1905, a Roma, fuori Porta S. Giovanni, tra i prati e le osterie della zona compresa tra Piazza Tuscolo, Via Vejo e l'Appia Nuova, costituisce l'archetipo dello stile oleografico con cui il cinema italiano affronta il nostro periodo risorgimentale; e che afferma coraggiosamente il Cincotti, rimane purtroppo tipico della nostra produzione, salvo qualche eccezione. In buona sostanza, come mi pare di aver scritto nella mia « Storia del cinema muto » lo stile è in fondo quello dei cartelloni murali di Paravia o di Vallardi che risalgono al tempo delle mie classi elementari; e che illustravano con ingenuo candore questo o quell'episodio del nostro Risorgimento. Cincotti ricostruisce abilmente la breve sceneggiatura del film che si riduce, nella copia at-

tuale, a quattro delle sette inquadrature originali.

Nel primo quadro, vediamo il generale Charchidio, emissario di Cadorna, che giunge a Ponte Milvio. Qui dopo essere stato bendato vien fatto salire su una carrozza. In questa scena il personaggio cinematograficamente rimarchevole non è però il generale, ma il cocchiere in tuba e redingote il quale saluta con grande inchini come nelle vecchie comiche di Pathé, con o senza Max Linder. L'incontro tra Carchidio e il comandante della guardia pontificia è invece un impagabile documento della recitazione mimica del vecchio cinema anteriore a quella declamata e teatrale instaurata con *L'assassinat du duc de Guise* (1908). I due ufficiali si scambiano inchini, sollevano fieramente le barbe, agitano le braccia, sciorinano mappe, imprecano, danno in escandescenze: *niente resa* urla la didascalia. Charchidio nuovamente bendato vien fatto allontanare. Il terzo quadro presenta l'assalto della breccia di Porta Pia con i bersaglieri che guardano ogni tanto l'obiettivo, saltellando alla diavola, come in una scampagnata. L'ultimo quadro che s'intitola « L'apoteosi » è veramente il *clou*. « Vi si ammira — scrive Cincotti — eretta su una nuvola di cartapesta e sullo sfondo di una Roma imperiale, una rigogliosa Italia turrita, avvolta in un peplo romano e in una fluente capigliatura corvina; con la mano sinistra regge il tricolore, con la destra una sorta di flabello piumato; lo sguardo è teso lontano, incontro ai futuri destini. Ai suoi lati, emergenti da nuvolette di più modesta entità, i quattro artefici dell'unità: Cavour in atteggiamento napoleonico, Vittorio Emanuele II, con sciarpa e decorazioni, Garibaldi, sepolto nella sua stessa barba e, infine, Mazzini? No, Mazzini è escluso da questa tendenziosa apoteosi di marca sabauda: al rango di quarto grande viene inopinatamente promosso Francesco Crispi, che i suoi trascorsi repubblicani e rivoluzionari aveva presto riscattato con la conversione ad una piena ortodossia monarchica, della quale sarebbe poi stato difensore dal pugno di ferro ».

Detto questo a proposito della *Presa di Roma* è detto tutto nel senso che il cinema italiano « risorgimentale » non ha mai decampato da questo gusto oleografico che ricorda la prima pagina a colori dei giornali illustrati quando non c'erano ancora i rotocalchi: Garibaldi, Confalonieri, Cavour, Silvio Pellico, Carlo Alberto, D'Azeglio, Ciro Menotti... si agitano enfaticamente avanti lo schermo, profferendo, attraverso pretenziose didascalie, i più vieti luoghi comuni dei libri di lettura per la terza elementare.

Del resto, anche uno degli ultimi film di Rossellini come *Viva l'Italia* non si scosta dal modello della *Presa di Roma,* con un Garibaldi, cicalone e bravazzone nella perfetta tradizione del Charchidio di Alberini. Quanto alla fatica di Cincotti, essa ha dovuto essere veramente impervia per adunare con tanta puntigliosa esattezza un materiale, anche fotografico, di prim'ordine, in parte inedito e che, al di fuori dei limiti della trattazione specifica, costituisce un valido contributo alla storia del cinema italiano.

Ma, secondo noi, nella sua opera c'è di più e molto di più; e cioè non solo un giudizio critico esercitato, ma una maniera di inquadrare questo giudizio nel flusso della storia che conferma nel Cincotti le più felici disposizioni per tale genere di studi. Vedete, per esempio, se si poteva con maggiore intuito definire il Blasetti di « 1860 » come un artista il quale « va alla ricerca di

una autenticità umana e ambientale che lo affranchi dalle tradizionali ricostruzioni accademiche, lo liberi dai cliché stereotipi, animi con una fresca ventata vivificatrice una materia rimasta per anni stranamente mummificata; faccia risonare le corde di un patriottismo sincero e non manierato ». Certo, conclude il Cincotti, la visione di Blasetti è ancora romantica ed acritica per inclinazione o temperamento e gusto del regista che rifugge dalle introspezioni analitiche, dagli approfondamenti critici, dalle interpretazioni storicistiche; limiti che non vietano però all'opera di stagliarsi come un monumento di robusta struttura, di aperta e spiegata coralità, di sincera inspirazione, di autentico sentimento popolare.

Cincotti pone in particolare rilievo il tono giusto di *Un garibaldino al convento* ove De Sica riusciva, in effetti, a darci un quadro forse un po' troppo letterario e convenzionale ma accuratamente finito del romanticismo italiano, così intimamente fuso alle ideali aspirazioni del nostro Risorgimento. Le partite a volano, i giardini dell'arcivescovo, la lenta passeggiata in carrozza della vecchia signora, ci danno proprio la sensazione di una diversa qualità di durata trasposta sul piano di una poesia che ha come unico substrato la fedeltà ad una epoca determinata. In effetti, alcune sequenze appaiono intimamente pervase di quella domestica mestizia che promana dai quadri del Fattori, mentre altre scene di soldati in marcia tra campagne assolate, con gli zaini pelosi come il vello delle pecore e le uniformi arabescate come torte natalizie, anticipano il gusto delle più riuscite composizioni di Luchino Visconti nel secondo tempo di *Senso*.

Positivo è pure il giudizio del Cincotti su *Piccolo mondo antico* tratto da Mario Soldati dal romanzo di Fogazzaro; definendolo come « uno degli incontri più felici nella storia del cinema italiano tra la sensibilità, il gusto e la cultura di un cineasta e un mondo poetico già espresso in forma letteraria; la traduzione del quale in immagini cinematografiche appare compiuta sotto il segno del rispetto e dell'amore ». A noi in verità la vicenda patriottica (che neanche nel romanzo rappresenta la parte più riuscita) appare esposta ancora nel consueto stile oleografico della *Presa di Roma;* ma riconosciamo nel film un gusto del paesaggio fino allora ignoto al cinema italiano e quella speciale suggestione dei luoghi, particolarmente cara al lettore nostalgico che ami ritrovare l'atmosfera lirica del romanzo; quando le montagne intorno al Garda hanno già la tinta triste dell'autunno, il lago è leggermente nebbioso, le campane suonano e stormi di gabbiani volano lontano verso le acque di Laveno.

L'esposizione di Cincotti si chiude col film di Visconti *Senso* dove il regista si propone tra l'altro di rendere il contrasto e l'equivoco nati dalla diversità di interessi tra la classe dominante, per cui l'unità d'Italia significa espansione egoistica di interessi egemonici, e le forze popolari che la sentono come inizio di un nuovo periodo storico.

In verità la tesi di Visconti ci sembra poco accettabile e abbastanza demagogica per cui noi preferiamo il punto di vista, meno originale ma più esatto, ripetuto dal Mac Smith, che cioè il nostro Risorgimento « fu l'opera di una piccola minoranza, giacché le classi popolari non erano interessate all'indipendenza politica, ma soltanto al prezzo del sale e della farina ».

Per concludere, la vera rivelazione

del libro è quella di Cincotti che si dimostra un autentico storico del cinema sia pure sul piano della trattazione prescelta: per serietà, gusto, equanimità, *assenza di tendenziosità;* e perciò capace di darci un giorno quella *Storia del Cinema Italiano* che è in cima alle nostre aspirazioni di studiosi e di critici. Nella prima parte dell'opera viene trattato il medesimo argomento nei riguardi del teatro; non è questa la sede per occuparcene diffusamente, ma non possiamo non accennare alla competenza, all'impegno e all'ammirevole ricchezza d'informazione con cui Giovanni Calendoli ha assolto il suo compito ripercorrendo il filo dei rapporti intercorsi tra il nostro teatro drammatico e gli eventi risorgimentali, dalle prime manifestazioni alfieriane fino alle più recenti rievocazioni suggerite dal centenario dell'Unità.

Domenico Meccoli ha curato l'edizione del volume, che è trilingue e presenta, dopo i testi italiani, la loro traduzione in francese e in inglese, presentandosi in una veste editoriale splendida, da autentica edizione d'arte.

ROBERTO PAOLELLA

# Film usciti a Roma dal 1. al 28-II-1962

*a cura di ROBERTO CHITI*

Affondamento della « Valiant », L' - v. *The Valiant.*
Ammutinamento, L'.
Amore, ritorna! - v. *Lover Come Back.*
Angeli con la pistola - v. *A Pocketful of Miracles.*
Boccaccio '70.
Bolidi, I - v. *The Green Helmet.*
Conquistatore di Corinto, Il.
Desideri proibiti - v. *Les grandes personnes.*
E' l'ora del twist - v. *Twist Around the Clock.*
Faccia di bronzo - v. *The Last Time I Saw Archie.*
Fanny - v. *Fanny.*
Furia degli implacabili, La - v. *The Hellions.*
Homicidal - v. *Homicidal.*
Idolo delle donne, L' - v. *The Ladies' Man.*
Ingenui e perversi - v. *Niewinni czarodzieje.*
Jessica *o* Tutti vogliono Jessica.
Morta stagione dell'amore, La - v. *La mort saison des amours.*
Nuovi angeli, I.
Occhi di Londra, Gli - v. *Die Toten Augen von London.*
Ombra del dubbio, L' - v. *Shadow of Doubt* (riedizione).
Orazi e Curiazi.
Pace a chi entra - v. *Myr vodjasscemu.*
Robinson nell'isola dei corsari - v. *Swiss Family Robinson.*
Sansone.
Sesto eroe, Il - v. *The Outsider.*
Storia cinese - v. *Satan Never Sleeps.*
Tenera è la notte - v. *Tender Is the Night.*
Trecento di Fort Canby, I - v. *A Thunder of Drums.*
Trionfo di Michele Strogoff, Il - v. *Le triomphe de Michel Strogoff.*
Tutto l'oro del mondo - v. *Tout l'or du monde.*
Vacanze di Monsieur Hulot, Le; *già*: Le vacanze del signor Hulot - v. *Les vacances de M. Hulot* (riedizione).
Victim - v. *Victim.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia: *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Le brevi note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

**AMMUTINAMENTO, L'** — **r.**: Silvio Amadio - **s.** e **sc.**: Sandro Continenza, Marcello Coscia, Ruggero Jacobbi - **f.** (Technicolor, Totalscope): Aldo Giordani - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.** e **c.**: Gianni Polidori - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Annamaria Pierangeli (Polly), Edmund Purdom (dott. Bradley), Ivan Desny (cap. Cooper), Michèle Girardon (Anna), Armando Mistral (Calico Jack), Franca Parisi (Lady Gaveston), Renato Speziali (Jimmy), Mirko Ellis (Lord Gaveston), Paola Petrini, Fabrizio Capucci, Tom Felleghi, Maria Pia Luzi, Renato Montalbano - **p.**: Rudolph Solmsen e Geo Agliani per la Illiria Film-Giorgio Agliani Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Interfilm.

**BOCCACCIO '70** — **r.**: registi vari.
*Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.*

**CONQUISTATORE DI CORINTO, Il** — **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: Nino Stresa - **f.** (Euroscope, Eastmancolor): Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Antonio Visone - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Jacques Sernas, Geneviève Grad, Gianni Santuccio, Nando Tamberlani, John Barrymore, jr., Ivano Staccioli, Gianna Maria Canale, Gordon Mitchel, Andrea Fantasia, Gianni Solaro, José Jaspe, Vassili Karamis, Irene Vukotic, Dina De Santis, Adriana Vianello - **p.**: Europa Cinematografica / C.F.P.C. - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Euro.

**FANNY (Fanny)** — **r.**: Joshua Logan - **s.**: dalla commedia di S.N. Behrman e J. Logan basata sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - **sc.**: Julius J. Epstein - **f.** (Technicolor): Jack Cardiff - **m.**: Harold Rome - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: William H. Reynolds - **c.**: Anne Marie Marchand - **int.**: Leslie Caron (Fanny), Horst Buchholz (Marius), Maurice Chevalier (Panisse), Charles Boyer (César), Georgette Anys (Honorine), Salvatore Baccaloni (Escartifigue), Lionel Jeffries (Brun), Raymond Bussières (l'« Ammiraglio »), Victor Francen (Louis Panisse), Joël Flateau (Cesario) - **p.**: J. Logan per la Mansfield - **o.**: U.S.A., 1960-61 - **d.**: Warner Bros.

*Non si sentiva davvero alcuna necessità che la favola patetica e sdolcinata della piccola pescivendola di Marsiglia, ideata oltre trent'anni fa da Marcel Pagnol per la sua « trilogia marsigliese » e portata per la prima volta sullo schermo da Marc Allégret nel 1932 per l'interpretazione di Orane Demazis (Fanny), Pierre Fresnay (Marius) e Raimu (Panisse), beneficiasse di una nuova (la quarta, se non andiamo errati) versione cinematografica ad opera del teatrante Joshua Logan. Supponiamo che a indurre costui alla riesumazione sia stato l'enorme successo riportato appena qualche anno fa sulle scene di Broadway da un colossale « musical » ricavato appunto dalla nota commedia. Di quest'ultimo, tuttavia, Logan si è limitato a conservare appena qualche brano del sottofondo musicale, dovuto ad Harold Rome, avendo preferito attenersi il più possibile al testo originario. Ma, tutto sommato, il suo scopo è fallito proprio nel tentativo di rispettare quel tanto di genuino che è contenuto nella commedia, vale a dire la sua ambientazione, che ha finito con l'assumere pesanti tinte oleografiche piuttosto che una calda atmosfera provinciale. La stessa interpretazione di Leslie Caron, Horst Buchholtz e Maurice Chevalier patisce il peso del melodramma. Qualche intonazione di gusto popolaresco sono riusciti meglio a trasmettere Charles Boyer (il padre di Marius) e specialmente Georgette Anys (la madre di Fanny). Di valore a sé stante sono le squisitezze tecniche della fotografia a colori di Jack Cardiff. (L.A.)*

**GRANDES PERSONNES, Les (Desideri proibiti)** — **r.**: Jean Valère - **s.**: dal romanzo « Histoire d'un amour » di Roger Nimier - **sc.**: R. Nimier, J. Valère - **f.**: Raoul Coutard - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Bernard Evain - **mo.**: Léonide Azar - **int.**: Micheline Presle (Michèle), Jean Seberg (Anne), Maurice Ronet (Philippe), Françoise Prévost (Gladys), Annibale Ninchi (dottor Severin), Nando Bruno (Bucchieri) - **p.**: Films Pomereu-International Productions-Peg Produzione - **o.**: Francia-Italia, 1960-61 - **d.**: Columbia-Ceiad.

**GREEN HELMET, The (I bolidi)** — **r.**: Michael Forlong - **s.**: da un romanzo di Jon Cleary - **sc.**: Jon Cleary - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Ken Jones - **scg.**: Alan Withy - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Bill Travers (Rafferty), Ed Begley (Bartell), Sidney James (Richie Launder), Nancy Walters (Diane), Ursula Jeans (signora Rafferty), Megs Jenkins (Kitty Launder), Sean Kelly (Taz Rafferty), Tutte Lemkov (Carlo Zaraga), Gordon Tanner (Hastrow), Ferdy Mayne (Rossano), Peter Collingwood (Charlie), Jack Brabham, Rolland Curram, Diane Clare, Harold Kasket, Lyn Cole, Glyn Houston - **p.**: Charles Francis Vetter per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: M.G.M.

**HELLIONS, The (La furia degli implacabili)** — **r.**: Ken Annakin - **s.**: Harold Swanton - **sc.**: Harold Swanton, Patrick Kirwan, Harold Huth - **f.** (Technirama, Technicolor): Ted Moore, Ray Parslow - **m.**: Larry Adler - **scg.**: William Constable - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Richard Todd (Sam Hargis), Jamie Uys (Ernie Dobbs), Lionel Jeffries (Luke), James Booth (Jubal), Anne Aubrey (Priss), Zena Walker (Julie), Ronald Fraser (Frank), Marty Wilde (John), Al Mulock (Mark), Colin Blakely (Matthew), George Moore (Malachi), Bill Brewer (Mike il barman), Jan Bruyns (Jan Pretorius), Lorna Cowell (Martha), Ricky Arden

(Bert), Freddie Prozesky (Billy), Patrick Mynhard (impiegato telegrafo), Hugh Rouse (pastore) - **p.**: Harold Huth e L.C. Rudkin per la Irving Allen Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

**HOMICIDAL (Homicidal)** — **r.**: William Castle - **s.** e **sc.**: Robb White - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: Glenn Corbett (Karl), Patricia Breslin (Miriam Webster), Jean Arless (Emily/Warren), Eugenie Leontovich (Helga), Alan Bunce (dottore Jonas), Richard Rust (Jim Nesbitt), James Westerfield (Adrim), Hope Summers (signora Adrim), Gilbert Green (ten. Miller), Wolfe Barzell (Olie), Teri Brooks (signora Forest), Ralph Moody, Joe Forte (impiegati) - **p.**: W. Castle e Dona Holloway per la William Castle Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

**JESSICA o TUTTI VOGLIONO JESSICA** — **r.**: Jean Negulesco, Oreste Palella - **s.**: dal romanzo « The Midwife of Pont Clery » di Flora Sandstrom - **sc.**: Edith Sommer - **f.** (Panavision, Technicolor): Piero Portalupi - **scg.**: Giulio Bongini - **int.**: Maurice Chevalier (Padre Domenico), Angie Dickinson (Jessica), Sylva Koscina (Nicolina Lombardo), Gabriele Ferzetti, Agnes Moorehead, Antonio Cifariello, Marcel Dalio, Danielle De Metz, Marina Berti, Kerima, Rossana Rory, Noël-Noël, Georgette Anys, Carlo Croccolo, Alberto Rabagliati - **p.**: Dear Film-Films Ariane - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Incei Film.

**LADIES' MAN, The (L'idolo delle donne)** — **r.**: Jerry Lewis - **s.** e **sc.**: Jerry Lewis, Bill Richmond - **f.** (Technicolor): W. Wallace Kelley - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Ross Bellah - **c.**: Edith Head - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Jerry Lewis (Herbert F. Heebert), Helen Traubel (Helen Welenmelon), Kathleen Freeman (Katie), Hope Holiday (miss Anxious), Pat Stanley (Fay), George Raft, Harry James, Marty Ingles, Buddy Lester, Gloria Jean, Lynn Ross, Gretchen Houser, Lillian Briggs, Mary La Roche, Madlyn Rhue, Alex Gerry, Jack Kruschen, Vicki Benet, Doodles Weaver, Westbrook Van Voorhis - **p.**: Jerry Lewis e Ernest D. Glucksman per la York Pictures/Paramount - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

**LAST TIME I SAW ARCHIE, The (Faccia di bronzo)** — **r.**: Jack Webb - **s.** e **sc.**: William Bowers - **f.**: Joseph MacDonald - **m.**: Frank Comstock - **scg.**: Feild Gray - **mo.**: Robert Leeds - **int.**: Robert Mitchum (Archie Hall), Jack Webb (Bill Bowers), Martha Hyer (Peggy Kramer), France Nuyen (Cindy), Louis Nye (Sam Beacham), James Lydon (Billy Sympson), Del Moore (Frank Ostrow), Joe Flynn (Russell Drexel), Don Knotts (capitan Little), Richard Arlen (colonnello Martin), Robert Strauss (serg. magg., Stanley Erlenheim), Harvey Lembeck (serg. Malcolm Greenbriar), Claudia Barrett (Lola), Theona Bryant (Daphne), Elaine Davis (Carole), Marilyn Burtis (Patsy Ruth), James Mitchum (caporale) - **p.**: Jack Webb per la Mark VII / Manzanita / Talbot - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

**LOVER COME BACK (Amore, ritorna!)** — **r.**: Delbert Mann - **s.** e **sc.**: Stanley Shapiro e Paul Henning - **f.** (Eastmancolor): Arthur E. Arling - **m.**: Frank De Vol - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Rock Hudson (Jerry Webster), Doris Day (Carol Templeton), Tony Randall (Peter Ramsey), Edie Adams (Rebel Davis), Jack Oakie (J. Paxton Miller), Jack Kruschen (dott. Linus Tyler), Ann B. Davis (Millie), Joe Flynn (Hadley), Karen Norris (Kelly), Jack Albertson (Fred), Charles Watts (Charlie), Donna Douglas (Deborah), Ward Ramsey (Hodges) - **p.**: Stanley Shapiro e Martin Melcher per la 7 Pictures / Nob Hill / Arwin / Universal International - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

*Anche il regista di* Marty (1955) *e di* The Bachelor Party *(La notte dello scapolo,* 1957) *ha finito col cedere alla macchina industriale di Hollywood le sue migliori ambizioni in cambio del compenso per la sua abilità di esecutore. Bisogna riconoscere, tuttavia, che lo ha fatto non senza dignità. Con* Lover Come Back *Delbert Mann non solo si è rifatto alla migliore tradizione della commedia sofisticata, con le sue spumeggianti schermaglie sentimentali d'obbligo, ma l'ha anche saputa rinverdire di motivi caricaturali e parodistici relativi a certi aspetti fra i più conclamati dell'americanismo, quali la pubblicità, le facili vie del successo, il puritanesimo. Ha assecondato il giuoco la sbrigliata recitazione di Doris*

*Day e di Rock Hudson e l'azzeccatissima caratterizzazione, da parte del bravissimo Tony Randall, di un milionario complessato e svampito. (L.A.)*

**MORT SAISON DES AMOURS, La (La morta stagione dell'amore)** — **r.**: Pierre Kast - **s.**: Pierre Kast - **sc.**: P. Kast, Alain Aptekman - **f.**: Sacha Vierny - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Jacques Saulnier - **mo.**: Yannick Bellon, Etiennette Muse - **int.**: Françoise Arnoul (Geneviève), Daniel Gélin (Jacques), Françoise Prévost (Françoise), Pierre Vaneck (Sylvain), Hubert Noël (Hulbert), Anne Marie Bauman (Anne Marie), Michèle Verez (Michèle), Alexandra Stewart (Sandra), Ursula Vian (Ursula), Anne Colette, Claudie Bourlon, Frédéric Lambre, André Certes, Christiane Bréaud - **p.**: Clara D'Ovar e Peter Oser per la Jad Films - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Globe.

**MYR VODJASSCEMU (Pace a chi entra)** — **r.**: Aleksandr Alov e Vladimir Naumov - **d.**: D. De Laurentiis.

*Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 31 e dati a pag. 36 del n. 9, settembre* 1961 (*Festival di Venezia*).

**NIEWINNI CZARODZIEJE (Ingenui e perversi)** — **r.**: Andrzej Wajda - **d.**: regionale.

*Vedere giudizio di L. Autera e dati a pag. 37, del n.* 10, *ottobre* 1961.

**NUOVI ANGELI, I** — **r.**: Ugo Gregoretti - **d.**: Titanus.

*Vedere recensione di M. Verdone e dati a pag. 54 del n. 2, febbraio* 1962.

**ORAZI E CURIAZI** — **r.**: Ferdinando Baldi - **supervisione**: Terence Young - **s.**: Luigi Vincenzoni - **sc.**: Carlo Lizzani, Ennio De Concini, Giuliano Montaldo - **f.** (Technicolor): Amerigo Gengarelli - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Giulio Bongini - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Renzo Lucidi - **int.**: Alan Ladd (Orazio), Franca Bettoja (Marzia, figlia di Tullo Ostilio), Franco Fabrizi (Curiazio), Robert Keith (Tullio Ostilio), Luciano Marin (Elio, fratello di Orazio), Jacques Sernas (Marco, fratello di Orazio), Andrea Aureli (Mezio Fufezio, re di Alba), Mino Doro (Caio, padre degli Orazi), Osvaldo Ruggeri (Cluilio, fratello di Curiazio), Piero Palermini (Nevio, fratello di Curiazio), Jacqueline Derval (Orazia, sorella di Orazio), Umberto Raho (Gran Sacerdote di Roma), Alfredo Varelli (Sabino, ufficiale romano), Alana Ladd (Scilla, schiava degli Etruschi), Nando Angelini (ufficiale etrusco), Franca Pasut (schiava degli Etruschi) - **p.**: Angelo Ferrara per la Lux-Tiberia - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux Film.

**OUTSIDER, The (Il sesto eroe)** — **r.**: Delbert Mann - **s.**: William Bradford Huie - **sc.**: Stewart Stern - **f.**: Joseph La Shelle - **m.**: Leonard Rosenmann - **scg.**: Alexander Golitzen e Edward S. Haworth - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Tony Curtis (Ira Hamilton Hayes), Jim Franciscus (Jim Sorenson), Gregory Walcott (serg. Kiley), Bruce Bennett (magg. gener. Bridges), Vivian Nathan (Nancy Hayes), Edmund Hashim (Jay Morago), Paul Comi (serg. Boyle), Stanley Adams (Noomie), Wayne Heffley (caporale Johnson), Ralph Moody («Zio»), Jeff Silver (McGruder), James Beck (Tyler), Forrest Compton (Bradley), Peter Homer sr. (Alvarez), Mary Patton (insegnante), Miriam Colon (Anita Goode), Charley Stevens (Joseph Hayes), Ray Daley (Gagnon), Vincent Edwards (George) - **p.**: Sy Bartlett per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

**POCKETFUL OF MIRACLES, A (Angeli con la pistola)** — **r.**: Frank Capra - **s.**: basato sulla sceneggiatura del film «Lady for a Day» (1933) di Robert Riskin e sul romanzo di Damon Runyon - **sc.**: Hal Kanter, Harry Tugend - **f.** (Panavision, Technicolor): Robert Bronner - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **c.**: Edith Head, Walter Plunkett - **mo.**: Frank P. Keller - **int.**: Glenn Ford (Dave Conway), Bette Davis (Anna Delle Mele), Hope Lange (Queenie Martin), Arthur O'Connell (conte Romero), Peter Falk («Gioia»), Edward Everett Horton (maggiordomo), Thomas Mitchell («giudice» Henry G. Blake), Mickey Shaughnessy (Junior), David Brian (governatore), Sheldon Leonard (Steve Darcey), Peter Mann (Carlos Romero), Barton MacLane (commissario polizia), Ann Margret (Louise), John Litel (ispettore di polizia), Jerome Cowan (maggiore), Jay Novello (console spagnolo), Frank Ferguson (editore), Willis Bouchey (altro editore), Fritz Feld (Pierre), Ellen

Corby (Soho Sal), Gavin Gordon (direttore hôtel), Mike Mazurki (Big Mike), Hayden Rorke (capit. Moore), Angelo S. Rossitto (Angie), Tom Fadden (Herbie), William F. Sauls (Smiley), Benny Rubin, Jack Elam, Doodles Weaver, Paul E. Burns, Edgar Stehli, George E. Stone, Snub Pollard - **p.**: Frank Capra, Glenn Ford e Joseph Sistrom per la Franton - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

*Nel* 1933, Lady for a Day (*Signora per un giorno*), *ricavato dal racconto* « *Madame la Gimp* », *uno dei più divertenti di Damon Runyon, oltre che il primo grande successo commerciale di Frank Capra fu il primo film in cui egli trasfuse chiaramente il suo gusto per una specie di favolistica moderna, appena venata d'ironia e sovrabbondante di facile ottimismo, che sarebbe stata la caratteristica più costante di quasi tutta la sua produzione successiva. Che i tempi, e i gusti del pubblico, siano notevolmente mutati sta a dimostrare* A Pocketful of Miracles, *che lo stesso Capra ha pedissequamente ricalcato su quel film servendosi della medesima sceneggiatura originale di Robert Riskin, rimaneggiata più che altro per qualche battuta di dialogo da Hal Kanter e Harry Tugend. Non neghiamo che la commedia conservi ancor oggi una certa dose di divertimento, grazie all'innesto di una tanto querula vicenda nel clima della più cruda stagione del gangsterismo newyorkese. Ma ciò era già nella novella di Runyon; mentre quello che non regge è tutto il traboccare di buoni sentimenti che, oggi come ieri, dobbiamo semplicemente al* « *cuor d'oro* » *del regista. Va aggiunto che il film, a colori, è condotto con la consueta eleganza di mestiere e che la recitazione di Bette Davis (nella parte che fu già di May Robson), di Glenn Ford (già Warren William) e di una folta schiera di caratteristi vecchi e nuovi è affiatata e godibile fin tanto che si mantiene in un ritmo brillante. (L.A.)*

**SANSONE** — **r.**: Gianfranco Parolini - **s.**: Giorgio C. Simonelli, C. Madison - **sc.**: G.C. Simonelli, G. Parolini - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Mario Sansoni - **int.**: Brad Harris (Sansone), Brigitte Corey, Mara Berni, Alan Steel, Carlo Tamberlani, Serge Gainsburg, Irene Prosen, Walter Reeves, Gianfranco Gasparri, Romano Ghini, Nick Stefanini, Manja Gole, il balletto del Teatro dell'Opera di Zagabria - **p.**: Cineproduzioni Associate - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Filmar.

**SATAN NEVER SLEEPS (Storia cinese)** — **r.**: Leo McCarey - **s.**: dal romanzo di Pearl S. Buck - **sc.**: Claude Binyon, L. McCarey - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Oswald Morris - **m.**: Richard Rodney Bennett - **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: William Holden (padre O'Banion), Clifton Webb (padre Bovard), France Nuyen (Siu-Lan), Athene Seyler (suor Agnese), Martin Benson (Kuznietsky), Edith Sharpe (suor Teresa), Robert Lee (Chung Ren), Marie Yang (madre di Ho-San), Andy Ho (padre di Ho-San), Burt Kwouk (Ah Wang), Weaver Lee (Ho San), Lin Chen (suor Maria), Anthony Chinn (autista di Ho-San) - **p.**: Leo McCarey - **d.**: 20th Century Fox.

**SWISS FAMILY ROBINSON (Robinson nell'isola dei corsari)** — **r.**: Ken Annakin - **r.**: II troupe: Yakima Canutt - **s.**: dal romanzo di Johann Wyss - **sc.**: Lowell S. Hawley - **f.** (Panavision, Technicolor): Harry Waxman - **m.**: William Alwyn - **scg.**: John Howell - **c.**: Julie Harris - **mo.**: Peter Boita - **int.**: James MacArthur (Fritz), Tommy Kirk (Ernst), Kevin Corcoran (Francis), John Mills (il padre), Dorothy McGuire (la madre), Janet Munro (Roberta), Sessue Hayakawa (capo pirata), Cecil Parker (capitano), Andy Ho, Milton Reid, Larry Taylor (pirati) - **p.**: Bill Anderson e Basil Keys per la Walt Disney Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

**TENDER IS THE NIGHT (Tenera è la notte)** — **r.**: Henry King - **d.**: 20th Century Fox.

*Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.*

**THUNDER OF DRUMS, A (I trecento di Fort Canby)** — **r.**: Joseph Newman - **d.**: M.G.M.

*Vedere recensione di Tullio Kezich e dati a pag.* 62 *del n.* 2, *febbraio* 1962.

**TOTEN AUGEN VON LONDON, Die (Gli occhi di Londra)** — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: dal romanzo di Edgar Wallace « Il testamento di Gordon Stuart » - **sc.**: Trygve Larsen - **f.**: Karl Löb - **m.**: Heinz Funk - **scg.**: Matthias Matthies -

**int.**: Joachim Fuchsberger (Larry Holt), Karin Baal (Nora), Dieter Borsche (prete cieco), Eddie Arent (assistente di Larry), Ann Savo (Fanny), Klaus Kinski (Strauss), Adi Berber (Jack), Wolfgang Lukschy (direttore società assicuratrice), Harry Wüstenhagen, Bobby Todd, Rudolf Fenner, Hans Paetsch, Ida Ehre, Fritz Schröder-Jahn, Walter Ladengast - **p.**: Prisma-Rialto - **o.**: Germania Occid., 1961 - **d.**: Atlantis.

**TOUT L'OR DU MONDE (Tutto l'oro del mondo)** — **r.**: René Clair - **d.**: Cineriz.

*Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati in questo numero.*

**TRIOMPHE DE MICHEL STROGOFF, Le (Il trionfo di Michele Strogoff)** — **r.**: Victor Tourjansky - **s.**: Marc Gilbert Sauvajon ispirato al personaggio creato da Jules Verne - **sc.**: Marc Gilbert Sauvajon - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Edmond Sechan - **m.**: Hubert Giraud - **sc.**: René Renoux - **mo.**: Henri Taverna, Armand Ridel - **int.**: Curd Jürgens (Michele Strogoff), Capucine (Tatiana Volskaya), Pierre Massimi (Serge de Bachenberg), Valery Inkijinoff (Amektal), Claude Titre (Igor Vassiliev), Pierjac (Ivan), Georges Lycan (il Khan), Daniel Emilfork (Ben Routh), Jacques Bézard (un ufficiale), Raymond Gêrome - **p.**: Les Films Modernes / Fonoroma - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: 20th Century Fox.

**TWIST AROUND THE CLOCK (E' l'ora del twist)** — **r.**: Oscar Rudolph - **s.** e **sc.**: James B. Gordon - **m.**: Fred Karger - **canzoni**: Buddy Kaye, Philip Springer, Clay Cole, E. Meresca, Teddy Vann, Cal Munn, Dave Appell, D. Dimucci, Vicki Spencer, Fred Karger, Alonzo Tucker, Gwen Elias, Gordon Evans, B.L. Jones, W. Young, Mack Wolfson, Wall Hall, Charlie Singleton - **scg.**: George Van Marter - **mo.**: Jerome Thoms - **cor.**: Earl Barton - **f.**: Gordon Avil - **int.**: Chubby Checker, Dion, Wicki Spencer, The Marcels e Clay Cole (loro stessi), John Cronin (Mitch Mason), Mary Mitchell (Tina Lauden), Maura McGiveney (Debbie Marshall), Jeff Parker (Larry), Tol Avery (Joe Marshall), Alvy Moore (Dizzy Bellew), Lenny Kent (Georgie Clark), Tom Middleton (Jimmy Cook), Barbara Morrison (signora Vandeveer), John Bryant (Harry Davis) - **p.**: Sam Katzman per la Four Leaf - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

**VALIANT, The / L'AFFONDAMENTO DELLA «VALIANT»** — **r.**: Roy Baker e Giorgio Capitani - **s.**: dal lavoro teatrale «L'équipage au complet» di Robert Mallet - **sc.**: Willis Hall, Keith Waterhouse, G. Capitani, Franca Caprino - **f.**: Wilkie Cooper, Amerigo Gengarelli - **f. subacquea**: Egil Woxholt - **m.**: Christopher Whelen - **e. s.**: Wally Veevers - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: John Pomeroy e Lea Pardo - **c.**: Giannina Giurati e Maude Churchill - **int.**: John Mills (cap. di vascello Morgan), Ettore Manni (Luigi Durand De La Penne), Roberto Risso (Emilio Bianchi), Robert Shaw (ten. di vascello Field), Liam Redmond (uff. medico Reilly), Ralph Michael (com. Clark), Moray Watson (cap. Turnbull), Leonardo Cortese (com. sommerg. ital.), Dinsdale Landen (Norris), Colin Douglas (capo cannoniere), John Meillon (Bedford), Patrick Barr (cappellano Ellis), Charles Houston (attendente uff. medico), Gordon Rollings (Payne), Laurence Naismith (ammiraglio), Terence Knepp (Wilkinson), Brian Peck (Thompson), Isarco Ravaioli, Mario Florio, Giuseppe Manca (marinai italiani) - **p.**: Jon Penington e Cesare Mancini per la B.H.P. / Euro International Film - **o.**: Gran Bretagna-Italia, 1961 - **d.**: Euro.

**VICTIM (Victim)** — **r.**: Basil Dearden - **mo.**: John Guthridge - **d.**: Rank.

*Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 33 e dati a pag. 37 del n. 9, settembre* 1961 (*Venezia*).

## Riedizioni

**SHADOW OF DOUBT (L'ombra del dubbio)** — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: Gordon McDonell - **adatt.** e **sc.**: Thornton Wilder, Sally Benson, Alma Reville -

**f.**: Joseph Valentine - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Robert Boyle - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Teresa Wright, Joseph Cotten, MacDonald Carey, Henry Travers, Patricia Collinge, Hume Cronyn, Wallace Ford, Edna May Wonacott, Charles Bates, Earle S. Dewey, Clarence Muse, Janet Shaw, Eily Malyon, Estelle Jewell, Frances Carson, Irving Bacon - **p.**: Jack H. Skirball per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1942 - **d.**: Universal.

**VACANCES DE M. HULOT, Les (Le vacanze di Monsieur Hulot**; già: **Le vacanze del signor Hulot)** — **r.**: Jacques Tati - **s.** e **sc.**: J. Tati e Henri Marquet - **f.**: Jean Mousselle, Jacques Mercanton - **m.**: Alain Romance - **scg.**: Henri Schmitt - **mo.**: Jacques Grassi, Charles Bretoneiche, Baron - **int.**: Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Micheline Rolla, Valentine Camax, Louis Perrault, André Dubois, Lucien Frégis, Raymond Carl, René Lacourt, Marguerite Gérard, Michèle Brabo, S. Willy, G. Adlin - **p.**: Fred Orain-Cady Films-Discina - **o.**: Francia, 1951-52 - **d.**: regionale.

## Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero"

Libreria Petrini G.B. - Via Pietro Micca 22 - TORINO.

Libreria Internaz. TREVES - Via S. Teresa 6 - TORINO.

Casa del libro - Di Lazzarelli - Portici Teatro Coccia - NOVARA.

Casa del libro - Teatro Coccia - NOVARA.

Libreria Caldi Natalina Zappa - Piazza Vittorio Alfieri 13 - ASTI.

Libreria Moderna - Corso Nizza 46 - CUNEO.

Libreria Casiroli - Piazza Duomo 31 - MILANO.

Libreria Internaz. - Via Manzoni 40 - MILANO.

Libreria Internazionale - Piazza S. Babila Corso Monforte 2 - MILANO.

Libreria Manzoni - Editore Feltrinelli - Via Manzoni 20 - MILANO.

Libreria Editrice Magenta - VARESE.

Ditta M. Bianchi - Spedizioni per Melisa Lugano (Varese) - PORTO CERESIO.

Libreria Giuseppe Marino - Via Garibaldi 8 - COMO.

Libreria Bernasconi - Via Dante 31 - COMO.

Libreria Tarantola A. - Piazza Martiri 43 - BELLUNO.

Libreria Tarantola - Via Vittorio Veneto 20 - UDINE.

Libreria Vanzan - Via C. Battisti 2 - ROVIGO.

Libreria Sangiorgio - S. Marco 2457 - VENEZIA.

Libreria Minerva - S. Giovanni Crisostomo 5796 - VENEZIA.

Libreria Dante di Savioli e Benini - Via Mazzini 6 - VERONA.

Libreria Riccardo Zannoni - Via Garibaldi 4 - PADOVA.

Libreria Rizzoli - Via Rizzoli 8 - BOLOGNA.

Libreria Nicola Zanichelli S.A. - Piazza Galvani 1/H - BOLOGNA.

Libreria Parolini - Via Ugo Bassi 14 - BOLOGNA.

Libreria Irnerio - Via Alessandrini 26 - BOLOGNA.

Libreria Rinascita - Piazza Matteotti 20/21 - MODENA.

Libreria Riminese - Via Dante 2 - RIMINI (Forlì).

Libreria Universitaria - Via D'Azeglio 116 - PARMA.

Cartolibreria Moderna - Via Guido da Castello 13 - R. EMILIA.

Agenzia Giorgi - FIRENZE.

Libreria Fiorenza - Via della Madonna 31/33 - LIVORNO.

Libreria Società Editrice Tirrena - Via Grande 91 - LIVORNO.

Libreria Pellegrini - PISA.

Libreria Universitaria Feltrinelli - Piazzetta S. Giorgio - PISA.

Libreria Pisana di Cultura - Corso Italia 69/R - PISA.

Libreria Galleri Luigi - Via Banchi di Sopra 18 SIENA.

Libreria Giordano - Via Orazio Antinori 36 - PERUGIA.

Libreria Einaudi - Via Veneto 56/A - ROMA.

Libreria Ulrico Hoepli - Largo Ghigi / Galleria Colonna - ROMA.

Libreria Internazionale Modernissima - Via della Mercede 43/44 - ROMA.

Libreria Matteucci - Via G. Battisti 6/A - ROMA.

Libreria Pegaso di Feltrinelli editore - Via Campo Marzio 11 - ROMA.

Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure 2 - ROMA.

Libreria Internazionale Minerva - Via Ponte di Tarpia 5/8 - NAPOLI.

Libreria Mario Guida - Piazza dei Martiri 70 - NAPOLI.

Libreria Internazionale Leo Lupi, già Treves - Via Roma 249/250 - NAPOLI.

Libreria Macchiaroli - Via Carducci 57/59 - NAPOLI.

Libreria Ettore Della Monica - Via Velia 22 - SALERNO.

Libreria Giuseppe LATERZA e figli - Via D. Alighieri 47 - BARI.

Libreria Sansoni ex Macri - Corso Cavour 93 - BARI.

Filippi Mario - Via dei Cesari 61 - TARANTO.

Libreria Giovanni Patierno - Corso Garibaldi 13 - FOGGIA.

Libreria Saverio Labate - Rione Marconi 7 - R. CALABRIA.

Libreria Ambrosiano - Piazza Genovese 2 - R. CALABRIA.

Libreria Villa Luisa - Piazza Galluppi - CATANZARO.

Libreria Tindari - Via Maqueda 198 - PALERMO.

Libreria Flaccovio, Salvatore Fausto - Via Ruggero Settimo 87 - PALERMO.

Libreria Editrice Domino - Via Roma 226 - PALERMO.

Cartolibreria Diana, Gemma Filippini - Via Archimede 3 - SIRACUSA.

Libreria Peloritana - Corso Cavour 165 - MESSINA.

Libreria O.S.P.E. - Via T. Cannizzaro 100 - MESSINA.

Libreria LADO - Via Cagliari 62 - SASSARI.

Calzia Silla - Cartolibreria - NUORO.